teatrul

PII
0584

9
19

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

septembrie **9** **1958**
anul III

Pag.

Costache Antoniu IN PRAG DE NOUĂ STAGIUNE 1
Emil Mandric REPERTORIUL NOII STAGIUNI ȘI PERSPECTIVELE EI . 3
Florin Tornea PROBLEME ȘI SARCINI ALE CRITICII NOASTRE DRAMATICE 9
Eugen Nicoară IN CAUTAREA ADEVARULUI 19
Mircea Mancaș VALORI REALIST-SOCIALISTE IN DRAMĂ
Omul nou în opera lui M. Davidoglu 25
Margareta Bărbuță CONȚINUTUL IDEOLOGIC AL MUNCII REGIZORULUI
Note despre regia noastră pe marginea stagiunii trecute 35

TURNEUL CEL MARE

Sică Alexandrescu CE AM INVĂȚAT DE LA TEATRUL SOVIETIC . . . 47
Al. Popovici SPRE NOI PERFORMANȚE 49

semnalăm

Niki Atanasiu ETICA COMUNISTĂ, CONDIȚIE A CREAȚIEI ARTISTULUI 53

*

Horia Deleanu MOSCOVA-LENINGRAD '58
Personalități regizorale (III) : Akimov 59
Radu Lupan ANTITEATRUL LUI EUGÈNE IONESCO 67

cronica

Vera Călin — Ioana d'Arc pe scenele noastre ; *Gh. Mihail* — O treaptă spre trezirea conștiințelor ; *Mircea Alexandrescu* — Un spectacol de culoare la o piesă de idei 73

însemnări

Al. Pop Marțian — Un devotat al poeziei dramatice ; *Tudor Mihail* — Rock-and-roll la Deta ! ; *M. Al.* — Instantaneu marin 85

meridiane

Evenimente teatrale în U.R.S.S.; *Jean Grosu* — Seminar cu tineri la o aniversare ; *Ossia Trilling* — A doua stagiune a Teatrului Națiunilor . . . 88

PII 0584

Costache Antoniu

ÎN PRAG DE NOUĂ STAGIUNE

Vremelnicul răgaz de vară s-a petrecut și iată-ne iarăși în fața sărbătorii noastre, deschiderea porților teatrului pentru o nouă stagiune.

De aceea, socot că e nimerit să ne oprim asupra cîtorva lucruri care m-au frămîntat — o seamă de gînduri și de constatări, prilejuite unele de felul cum s-a desfășurat trecuta stagiune, altele, de consfătuirea atît de plină de învățăminte, a oamenilor de teatru, ce a avut loc în iulie.

Pentru noi — oamenii de teatru —, și socot că aceasta e părerea tuturor colegilor de breaslă, tineri sau vîrstnici, nu este o mulțumire mai mare decît gîndul că munca noastră bucură inimile celor mulți, le insuflă idei și sentimente frumoase, că dăruirea noastră zilnică se contopește cu efortul nou, constructiv, al întregului popor.

Răspunderea care apasă azi pe umerii noștri este mare.

Noua stagiune, pe care am cinstea să o inaugurez și în paginile acestei reviste, se deschide sub semnul unei sporite griji față de repertoriul teatral, față de ceea ce trebuie să oferim publicului nostru. Chibzuita selectare a repertoriului nostru este mai mult decît binevenită, după unele experiențe nu prea fericite petrecute în stagiunea care s-a încheiat.

Nu mai e locul să revenim acum — cînd trăim o clipă sărbătorească — asupra unor greșeli și păcate despre care s-a vorbit la vremea lor, și mai cu seamă la întîlnirea — devenită tradițională — a noastră, a oamenilor de teatru.

Am fost cu toții mîhniți de acele greșeli și slăbiciuni care au prejudiciat sporului muncii noastre din trecuta stagiune, și de aceea cu bucurie constatăm azi că repertoriul se arată a fi ferm orientat spre lucrări străbătute de un puternic mesaj înaintat.

Salutăm azi, la deschiderea stagiunii, binevenitele reluări, succese din anii trecuți ai tinerei noastre dramaturgii, pe nedrept părăsite. Ne bucurăm, de asemenea, de noile lucrări dramatice apărute, în care valorile artistice se îmbină cu cele educative. Dar trebuie să o spunem deschis, aceasta nu înseamnă totul.

Puținătatea lucrărilor noi ale dramaturgiei autohtone ne mîhnește. Așteptăm cu toții noile roluri, noile figuri inspirate de clocotul zilnic al vieții cetățenești, cărora să le dăm viață pe scenă. Sîntem gata să stăm alături de dramaturgii noștri cu frățească grijă, să le împărtășim din experiența și cunoștințele noastre, ca să le netezim calea creației.

Noua stagiune care ne așteaptă este cu totul deosebită. Ea deschide largi perspective de afirmare forțelor, capacităților și

D.14 990

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

P.C. 277.755/9

năzuințelor noastre, dar în același timp ne pune nouă, oamenilor de teatru, mari sarcini, mari răspunderi, cărora trebuie să le facem față cu cinste. De pildă, trebuie să avem mereu treaz în minte faptul că viitoarea stagiune teatrală am hotărît cu toții să o deschidem, în semn de cinstire și ca o dovadă a devotamentului nostru față de orînduirea populară care ne arată atîta prețuire, la 23 August. Aceasta trebuie să ne găsească gata pentru evenimentul la a cărui pregătire noi depunem cele mai mari eforturi și închinăm cele mai bune forțe ale noastre: sărbătorirea a 15 ani de la eliberare. Această dată trebuie să însemne un prilej de bogate recolte artistice, din care să putem alcătui acel mănunchi de piese menite să constituie fondul de aur al dramaturgiei noastre. Avem de pregătit și un alt eveniment, căruia stagiunea 1958/59 va trebui să-i aducă elogiul său: împlinirea a 100 de ani de la Unirea Principatelor. Apoi, chiar acum, în primele începuturi ale stagiunii, Festivalul teatrului romînesc și, mai tîrziu, Concursul tinerilor actori.

Sînt sarcini care de fapt pentru noi, oamenii de teatru, sînt tot atîtea prilejuri de afirmare a talentului și devotamentului nostru, puse în slujba construirii vieții celei noi, socialiste.

Stagiunea cea nouă își ridică cortina și, odată cu ea, noi frunze de lauri se alătură celor deja existente pe creștetul Thaliei noastre. Și mă gîndesc că nu există recunoștere mai deplină a valorii și capacității noastre decît aceea pe care ne-o prilejuiește turneul în Uniunea Sovietică, unde plecăm să ducem solia artei noastre teatrale. Mă gîndesc la acest turneu cu emoția unui candidat la un greu dar mult așteptat examen. Mă simt mîndru că am acest prilej și că, la vîrsta mea, trăiesc asemenea emoții.

Teatrul Maghiar de Stat din Tg. Mureș va pleca și el în turneu în Ungaria prietenă.

Și este pentru mine iarăși un prilej de mîndrie să pot spune aci că, în acest început de nouă stagiune, numărul teatrelor din țara noastră s-a îmbogățit cu încă trei: Teatrul de Stat din Botoșani, Teatrul pentru copii din București și Teatrul din Piatra-Neamț. Este acesta un fapt care reprezintă nu numai un aspect al dezvoltării crescînde a activității noastre teatrale, dar în același timp o dovadă a grijii pe care partidul și guvernul nostru o au pentru satisfacerea cît mai largă a setei de cultură a marelui public și, totodată, o dovadă a puternicelor forțe creatoare existente în sînul artiștilor noștri.

Luminile rampei se aprind iarăși și, odată cu ele, toate năzuințele noastre prind aripi. Și aceeași fierbinte căldură mă năpădește, aceeași căldură pe care am simțit-o de-a lungul atîtor ani, în fiecare toamnă, la cea dintîi ridicare de cortină. Dar pentru că, tot la vremea asta, bobocii mei de la Institutul de Teatru încep și ei, într-un fel, tot o nouă stagiune, cu grija mea de dascăl al lor, le urez multe și trainice succese. Iar ca să închei, sînt ispitit să parafrazez o străbună zicală și să mă adresez dramaturgilor, zicîndu-le: „Toamna, mai numere-se o dată și dramaturgii!“

Emil Mandric

REPERTORIUL NOII STAGIUNI ŞI PERSPECTIVELE EI

S-a deschis în aceste zile, noul an teatral, stagiunea 1958—1959. Este un eveniment solemn, festiv, în centrul vieţii noastre artistice. Un document însemnat, lista noului repertoriu face ca optimismul manifestat cu acest prilej să fie justificat, iar salutul unanim cu care e întîmpinat începutul de stagiune, să aibă raţiuni mai adînci decît de circumstanţă. Pentru că noul repertoriu, definitivat în iulie ca un rezultat imediat al consfătuirii oamenilor de teatru, este incontestabil îmbunătăţit, dovedind mai multă răspundere decît lăsau să se întrevadă în aprilie propunerile iniţiale ale teatrelor.

Principalul obiectiv al consfătuirii a fost, după cum se ştie, lupta pentru un repertoriu combativ, militant, adînc ancorat în actualitate. Dezbaterile au reamintit acelora care, în practica stagiunii trecute, s-au îndepărtat de poziţia ideologică clară, partinică, a clasei muncitoare, că teatrul este chemat să contribuie astăzi la educarea conştiinţei socialiste a maselor largi de spectatori, slujind interesele şi punctul de vedere al oamenilor muncii, cauza construirii socialismului. În spiritul acestei înalte meniri a teatrului nostru, procesul de perfecţionare a noului repertoriu a avut de înlăturat unele dibuiri şi echivocuri, consecinţe ale slăbirii exigenţelor ideologice şi artistice şi ale plutirii, pe alocuri, în apele tulburi ale împăciuitorismului.

Dacă am proceda la o enumerare a datelor noului repertoriu, grupate pe categorii, confruntarea cifrelor ar fi elocventă. Credem totuşi că e mai utilă o adîncire a obiectivelor şi tendinţelor sale.

În configuraţia repertoriului, locul preponderent este rezervat dramaturgiei originale. Stagiunea 1958—59 va fi, pentru literatura noastră dramatică, un prilej de reconfirmare a valorii multora dintre piesele construcţiei socialiste şi ale luptei de eliberare a poporului nostru, scrise şi reprezentate în anii din urmă. Readucerea acestor piese pe scenă, după succesele primei apariţii, este un semn al preluării sau menţinerii lor în repertoriul revoluţionar şi permanent al teatrelor, care se conturează. Întîlnim deci, în listele de repertoriu, piesele: *Anii negri (Pentru fericirea poporului)* de N. Moraru şi A. Baranga, la Naţionalul din Iaşi şi Bucureşti (la ultimul refăcut), la teatrele de stat din Timişoara, Bacău, Constanţa, Petroşani şi Piteşti; *Ultimul mesaj* de L. Fulga la Teatrul Armatei (în reluare) şi la Oradea (secţia maghiară); *Cumpăna* de L. Demetrius, la teatrele „C. Nottara" şi Evreiesc din Iaşi; *Mireasa desculţă* de Sütö Andras şi Hajdu Zoltan la teatrele din Galaţi şi Oradea (secţia maghiară); *Mielul turbat* de A. Baranga la teatrele din Oradea (secţia romînă), Oraşul Stalin, Botoşani şi Satu-Mare; *Citadela sfărîmată* de H. Lovinescu la teatrele din Timişoara şi Tg. Mureş; *Ziariştii* de Al. Mirodan la teatrele Naţional Craiova, Galaţi, Oradea (secţia romînă) şi Oraşul Stalin.

Pe parcursul ultimei stagiuni, recolta pieselor originale a fost, după cum se ştie, în creştere. Practica reprezentării lor a constituit, prin contactul cu exigenţele publicului, un firesc proces de selectare. O parte au trecut, aşadar, pragul noului repertoriu, fiind preluate mai substanţial (*Ultimul tren* de E. Mirea şi G. Kovacs, la 5 teatre; *Ecaterina Teodoroiu* de N. Tăutu, la 3 teatre) sau mai restrîns, poate prea restrîns (*Arborele genealogic* de L. Demetrius, *Zile de februarie* de L. Bratoloveanu, *Dansatoarea, Gangsterul și Necunoscutul* de Victor Bîrlădeanu), la cîte un teatru fiecare.

Promovarea tuturor acestor piese creează un climat stimulator dezvoltării dramaturgiei autohtone și răspunde, sub raport tematic, sarcinilor educative ale teatrelor. Reluările, sondarea și resondarea fondului existent și confirmat de lucrări dramatice originale cu probleme și eroi din actualitate, sînt un fenomen firesc, pozitiv. Dar fiecare stagiune trebuie să ducă la îmbogățirea acestui fond, pe care nu știm dacă urmașii îl vor numi „de aur", dar care va fi, neîndoielnic, adînc prețuit, ca un capitol însemnat al formării culturii noastre socialiste.

Tabloul noilor piese romînești este, însă, din nefericire, de domeniul promisiunilor. În proiectele teatrelor figurează un număr de autori dramatici (încercați și tineri), cu piese aflate în șantier. Întîlnim astfel numele lui Tiberiu Vornic și I. D. Șerban (care continuă să colaboreze cu Teatrul Armatei), Mircea Ștefănescu (la Teatrul Național București), Lascăr Sebastian (la Teatrul din Constanța), Teofil Bușecan (Național, Cluj). Un rezultat al activității de atragere a celor mai buni scriitori pe terenul scrisului dramatic vá fi, probabil în prima parte a stagiunii, debutul tînărului dramaturg și bătrînului poet Mihai Beniuc la Teatrul Național „I. L. Caragiale". Sperăm în legătură cu aceasta, să fie dusă pînă la capăt și fructuoasă colaborarea altor teatre cu scriitorii, și credem că făgăduielile incluse în repertoriu, pentru această stagiune (Eusebiu Camilar la Teatrul Armatei, Titus Popovici și Francisc Munteanu la Teatrul Municipal), vor deveni o realitate.

Asistăm, o stagiune după alta, la consolidarea celor mai noi tradiții ale teatrului romînesc. Este necesar ca inițiativa patriotică de a se deschide stagiunea cu piese originale, care poartă mesajul actualității, să ducă la tradiția unei bogate recolte de lucrări dramatice noi, rod al colaborării dintre teatre și dramaturgi, să afirme noi talente, solicitate de temele majore ale actualității, capabile să înțeleagă și să reflecte în scrisul lor sensul marilor prefaceri din viața și conștiința oamenilor. Dar nu înțelegem să se încetățenească proasta tradiție a „locurilor goale" în repertoriu, prin care se consemnează, convențional, o ipotetică existență a pieselor originale noi. Din păcate, în repertoriul actual s-a transmis acest obicei. Ceea ce noi numim „loc gol" în repertoriu se exprimă de obicei, negru pe alb, prin formula vagă: „o piesă originală contemporană"; „teatrul lucrează cu mai mulți autori". Asemenea promisiuni „subtile" prezintă repertoriile teatrelor: „C. Notara", Evreiesc București, „V. Alecsandri"-Iași, Bîrlad, Pitești, Ploești, Maghiar Sft. Gheorghe, Maghiar Timișoara și altele.

Cînd în sectorul dramatic se anunță condeie proaspete, cînd tinerii dramaturgi promit lucrări noi pe care teatrele se bizuie, este firesc să căutăm cu speranță pe lista premierelor numele familiare ale autorilor dramatici care au adus contribuții dintre cele mai valoroase la dezvoltarea teatrului nostru revoluționar. Dar ele lipsesc, cel puțin pentru primul semestru al stagiunii, din planul de perspectivă întocmit. Ce se întîmplă? Ce trepte noi vor fi atinse în ansamblul creației dramatice originale și în procesul dezvoltării fiecăruia, care sînt proiectele lor și cît de apropiat vor fi ele realizate? Nu se știe. Nu putem ști încă dacă M. Davidoglu, L. Demetrius, H. Lovinescu, A. Baranga sau Al. Mirodan vor fi prezenți cu noi lucrări dramatice, în stagiunea care se deschide. La consfătuire, cu toții aproape și-au exprimat hotărîrea de a închina creația lor problemelor însemnate pe care actualitatea le ridică. Credem că tăcerea acestora, astăzi, înseamnă meditație și elaborare. În proiectele stagiunii ei figurează, poate, fie și eliptic, acolo unde scrie: „Orice lucrare originală valoroasă va fi introdusă în repertoriu".

Numărul spectacolelor cu piese din dramaturgia clasică națională va fi mai ridicat. Constatăm un progres în valorificarea operei dramatice a marelui Caragiale. Teatrul Național din București va juca, în refaceri și reluări, *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului și Năpasta*. Național Craiova și Turda vor pune în scenă *O scrisoare pierdută,* ca și teatrele din Cluj (Național), Bîrlad, Brăila, Sibiu și Timișoara. La Oradea se pregătește *D'ale carnavalului,* în timp ce promoția de absolvenți ai Institutului de Teatru, care formează în Piatra-Neamț o secție a teatrului din Bacău, va relua, din repertoriul anilor de studii, *O noapte furtunoasă* și *Momentele*. Apreciem introducerea mai largă în repertoriu a acestor opere, ca o acțiune legitimă, care trebuie extinsă și permanentizată.

Alecsandri va fi prezent cu două comedii numai (în tot atîtea premiere), Hașdeu cu *Răzvan și Vidra* în două premiere, Delavrancea cu *Hagi Tudose* și Davila cu *Vlaicu Vodă* în cîte două premiere fiecare. Mai slab reprezentată este dramaturgia romînească dintre cele două războaie. Se vor juca pe alocuri : *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Înșir-te mărgărite* de V. Eftimiu, *Suflete tari* de Camil Petrescu și *Omul cu mîrțoaga* de G. Ciprian. Lipsesc piesele în care contradicțiile societății capitaliste romînești apar mai limpede și mai pregnant, de pe poziții critice. Este adevărat, *Ultima oră* de M. Sebastian, *Gaițele* de Al. Kirițescu, *Titanic Vals* de T. Mușatescu, sau *Plicul* de Liviu Rebreanu au fost reprezentate de-a lungul stagiunilor trecute, dar nici una nu a cuprins măcar 50% din numărul total al scenelor noastre. Atunci ?

Răsfoind planurile de repertorii ale teatrelor, ne-am oprit asupra pieselor sovietice incluse, cu bucuria de a recunoaște atenția deosebită și promptitudinea care a operat în programarea lor. Într-adevăr multe din aceste piese se vor juca în premieră absolută, unele din ele fiind producții recente ale dramaturgilor sovietici. Vor fi reprezentați : Pogodin, Rozov, Korneiciuk, Stein, Vișnevski, Cepurin, Maiakovski, Bill-Beloțerkovski, Leonov, Simonov, Kataev, Afinoghenov, Arbuzov ș. a.

Pe scenele Naționalelor din Iași și București, la teatrele din Oradea și Orașul Stalin, *Aristocrații* de Pogodin va aduce imaginea capacității creatoare și a moralei comuniștilor, capabilă să însănătoșească o categorie de indivizi decăzuți și înrăiți, redîndu-i societății activi, folositori. O altă întîlnire cu dramaturgia lui Pogodin (începutul a fost făcut în stagiunea trecută de studenții Institutului de Teatru, cu spectacolul *Orologiul Kremlinului)* va fi premiera *Omului cu arma,* la Municipal și Timișoara. În repertoriu se conturează tematica eroico-revoluționară și în acest sens trebuie de asemenea salutată includerea *Tragediei optimiste* de Vs. Vișnevski, în programul Teatrului Național „I. L. Caragiale", legitimă hotărîre de a valorifica la dimensiuni artistice corespunzătoare una din capodoperele dramaturgiei sovietice, reprezentată la un scăzut nivel de Teatrul Armatei în stagiunea care s-a încheiat. Așteptăm înalte eforturi creatoare în pregătirea aceleiași piese la teatrele din Oradea (secția maghiară) și Petroșani și a *Uraganului* de B. Beloțerkovski la Teatrul Maghiar din Sft. Gheorghe. Publicul va cunoaște creația altor dramaturgi, prima oară prezenți pe scenele noastre : I. Cepurin *(Paloș și stele* la Pitești și Brăila), N. Sundik *(Cei 12 tovarăși de drum* la Teatrul german din Timișoara), A. Kron *(Lașul,* la Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș), I. Stok *(Convoiul* la Teatrul Armatei). Piese cu accentuat caracter patriotic, inspirate din realitățile anilor zbuciumați ai celui de al doilea război mondial, vor transmite măsura uriașelor resurse morale care au acționat atunci eroic, zădărnicind planurile cotropitorilor fasciști *(Invazia* de Leonov, *Tînăra gardă* după Fadeev, *Fiul regimentului* de Kataev, *Ani de pribegie* de Arbuzov, *Un flăcău din orașul nostru* de

Simonov, *Hotel Astoria* de Stein, *De-apururi vii* de Rozov). Dramaturgia sovietică va întări hotărîtor conținutul militant al noului repertoriu.

În creștere se anunță a fi și spectacolele cu piese din democrațiile populare. Relevăm că teatrele încep să-și apropie, lăsînd deoparte timiditatea, dramele lui Brecht. Vor fi reprezentate *Teroarea și mizeria celui de al III-lea Reich, Mutter Courage* și *Cercul de cretă caucazian.* Lipsesc din repertoriu și în acest an, piesele lui Friedrich Wolf, străbătute de elan revoluționar și antifascist. Întîrzierea traducerilor (există pînă acum doar două, iar creația sa dramatică numără 24 de piese) este de neînțeles.

Literatura dramatică cehă va fi prezentă printre altele și prin *Soldatul Șvejk* dramatizare după Hașek (5 premiere). Alte nume necunoscute încă spectatorului romîn, autori din țările vecine frățești, fac parte din listele acestui an teatral: H. Pfeiffer *(Serbarea lampioanelor),* Csiky Gergely *(Baloane de săpun).* În sfîrșit, Teatrul din Orașul Stalin promite, după îndelungi amînări, premiera piesei *Ciu Yuan,* operă de seamă a scriitorului chinez Go-Mo-Jo.

În configurația repertoriului intră — se înțelege — și valori ale dramaturgiei clasice universale. Se poate obține o schemă în care autorii și piesele lor să se alinieze conform numărului de premiere totalizat de fiecare. Se va afla astfel că cei mai jucați dramaturgi din această categorie, vor fi: Shakespeare, Gorki, Molière, Ostrovski, Goldoni, Hugo ș.a. Vom căuta să desprindem însă, înlăuntrul datelor statistice, unele tendințe care apar. Începem, totuși, cu o cifră:

4 (patru) premiere cu *Hamlet.* Este amețitor!

Nefericitul prinț al Danemarcei, exilat ani în șir de pe scenele noastre, va fi omniprezent, după cum se vede, în repertoriul nou (adăugați încă *Hamlet-ul* Naționalului din Craiova, teatru care a avut meritul de a „sparge ghiața“ în stagiunea trecută). Înseamnă că timorarea a fost învinsă și că există șanse să auzim cît mai rar lamentări de genul: „...nu avem actorul ideal“. Manoleștii, Demetriad, Vraca, Valentineanu, vor avea discipoli („ideali“, nădăjduim) în acest rol, la Municipal, Naționalele din Iași și Cluj și la Maghiar Satu-Mare. Întrebarea „ce fel de Shakespeare jucăm?“, pusă de revista noastră în legătură cu handicapul comediilor și feeriilor shakespeareene, începe să capete răspunsul dorit.

„Începe“ numai, dar este greu să bănuim măsura în care teatrele vor ancora, ulterior, în adîncurile creației shakespeareene, relevînd cu preponderență dominantele ei tragice și eroice, între care alături de *Hamlet* se înscriu *Regele Lear, Othello, Romeo și Julieta, Negustătorul din Veneția, Richard al II-lea* și *Richard al III-lea, Henric al IV-lea, Henric al VI-lea* sau „trilogia romană“.

Or, stagiunea aceasta continuă o valorificare „în salturi“ a unor dramaturgi și opere cu deosebit relief, în dauna diversității și a măsurii.

Dramaturgia gorkiană se impune și în actuala stagiune, alături de operele marelui Will. Sînt elocvente pentru aplicarea principiilor leniniste privitoare la moștenirea culturală, întîietatea și alăturarea lor în activitatea teatrelor. Anul acesta Gorki va fi prezent cu patru piese. Un eveniment deosebit va fi spectacolul *Azilul de noapte* la Teatrul Municipal. În egală măsură sînt așteptate premierele *Dușmanii, Micii burghezi* și *Vassa Jeleznova,* la teatrele din Bîrlad, Piatra Neamț, Reșița și Turda (în ordinea respectivă).

Ne bucură reprezentarea unor clasici, la care s-au făcut slabe apeluri în stagiunile din urmă: Lope de Vega *(Fîntîna turmelor* la Național Craiova), Racine *(Britannicus* la Teatrul Tineretului), Goethe *(Egmont* la Teatrul din Sibiu), Ibsen *(Un dușman al poporului* la Teatrul din Galați).

Se va dezvolta (de altfel și în adîncime) aria spectacolelor cu piese ale anticilor greci (la Național Iași: *Orestia* de Eschil, iar la Național Craiova: *Oedip* *rege* de Sofocle. Se va juca — în sfîrșit — Tolstoi *(Puterea întunericului, Roadele învățăturii* și dramatizarea după romanul *Anna Karenina),* Cehov (trei premiere cu *Pescărușul),* Suhovo-Kobîlin *(Nunta lui Krecinski).*

Autorii clasici nu pot fi cuprinși, integral, în repertoriul unei stagiuni. O parte din cei care lipsesc în proiectele noi (Schiller, de pildă) vor fi prezenți în reluări sau refaceri. La rîndul nostru, am omis cîteva nume și titluri care vor îmbogăți repertoriul. Am ținut să comunicăm unele direcții care se profilează și nu o listă completă, ușor de reprodus din documentele Direcției Teatrelor. Ceva trebuie să menționăm, la acest capitol. Unele teatre — e adevărat puține — nu au fost suficient de receptive la anumite experiențe ale stagiunii trecute. „Topaziada", se știe, s-a soldat pe bună dreptate cu un fiasco. De asemenea, strălucirea de odinioară a *Institutorilor* lui Otto Ernst s-a dovedit ruginită astăzi. Exemplele se pare că nu au ajuns, pentru a se trage unele învățăminte. Teatrul din Bacău, care în general s-a orientat judicios în vederea noului an, și-a propus să scuture praful altor coperți, oferindu-ne în viitorul apropiat, un nume și o piesă apreciată *cîndva : Provincialii* de Kotzebue. Vor avea prilejul spectatorii băcăoani să respire aerul unei societăți provinciale burgheze, cu personaje care vehiculează virtutea sau viciul, mentalitatea înapoiată sau avînturile nonconformiste. Mesajul piesei este, neîndoielnic, „generos", ca în majoritatea pieselor lui Kotzebue, gustate la noi de generația prepașoptistă. Astăzi însă, redescoperirea acestora înseamnă prin ea însăși un act de prea largă generozitate. Da, îl redescoperim pe Eschil și Sofocle care au fost „în vogă" cu peste două mii de ani în urmă. Redescoperim și alți dramaturgi de care ne despart zeci și sute de ani. Ei ne sînt apropiați, operele lor reprezentînd, istoricește, culmi ale geniului uman. Dar să nu ne înșelăm pe noi înșine, închipuindu-ne că alături de ei Kotzebue sau alții ar mai putea transmite ceva spectatorului zilelor noastre. Rămîne de văzut în aceeași perspectivă, dacă programarea piesei *Madame Sans-gêne* de V. Sardou la Teatrele C.F.R.-Giulești și Național Iași înseamnă mai mult decît o găzduire a melodramei uzitate, a efectelor de costum și decor, a gustului pentru subiecte în care se împletesc intrigi de curte.

Piesele contemporane din țările capitaliste ocupă locul ce li se cuvine în repertoriul actual. Vom avea revelația piesei lui Nazim Hikmet *Legenda iubirii* și vom urmări evoluția dramei *Jurnalul Annei Frank* pe încă patru scene (trei din ele de limbă maghiară). Șapte din cei zece autori progresiști care completează lista vor fi la „prima audiție" în fața spectatorilor romîni. Cităm, dintre ei, pe irlandezul S. O'Casey (piesele sale *Cînd steaua se înroșește* și *Trandafirii roșii pentru mine* militează pentru solidaritatea în luptă a muncitorilor), brazilianul G. Figuieredo (în *Vulpea și strugurii* proclamă ideea de libertate a patriei sale), olandezul H. Heiermans (care acuză în *Speranța* sîngeroasa exploatare a pescarilor), G. Arout (a cărui piesă *Balul locotenentului Helt* ridică problema caracterului nejust al agresiunilor colonialiste, nu însă pînă la ultimele concluzii).

Am fi dorit să menționăm și alte piese traduse și tipărite de Fondul Literar, ca *Paradis Pacific* de australianul D. Cusac (un manifest împotriva catastrofei atomice) sau *Ei au ajuns la un oraș* de J. Priestley (care înfățișează, pe coordonate simbolice, simpatia oamenilor simpli englezi pentru țările lagărului socialist și procesul formării conștiinței lor de luptători). Ele au rămas deocamdată, în afara repertoriului. Este bine ca teatrele să le studieze în perspectiva integrării acestora în planurile de viitor.

Există motive — după cum s-a putut vedea — de a considera noul repertoriu întărit și mai ferm orientat. Criteriile ideologice și exigențele artistice și-au pus activ pecetea asupra muncii de pregătire a stagiunii actuale. Cu atît mai vizibil apar, în lumina eforturilor judicioase ce s-au depus, golurile și aspectele obscure care sălășluiesc încă în programul acestui plan teatral.

Stagiunea teatrală nu cunoaște sezonuri și anotimpuri în care sarcinile să se distribuie separat, pe felii. In orice caz, însă, la începutul stagiunii se așteaptă ca cea mai prețioasă recoltă — piesele noi ale dramaturgilor noștri — să fie împlinită laborios. O vom putea sărbători acum? Prea puțin. Doar cu o singură lucrare dramatică originală în premieră absolută, piesa *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei la Teatrul C.F.R.-Giulești. Doar cu o floare... Consecințele nu sînt ușoare, deoarece trăsătura esențială a repertoriului, actualitatea tematicii, apare insuficient realizată. Pentru remedierea rămînerii în urmă pe planul creației dramatice originale, se cere o concentrare operativă a tuturor eforturilor. Consiliile artistice ale teatrelor trebuie să desfășoare o îndrumare atentă și neîntreruptă a muncii autorilor dramatici care au semnat — sau care n-au semnat — contracte și angajamente. Secretarii literari au datoria de a veghea în calitate de buni consilieri asupra procesului lor de creație, formulînd limpede exigențele ideologice și artistice pe care le necesită îmbunătățirea proiectelor prezentate și a pieselor aflate în șantier. Secția de dramă a Uniunii Scriitorilor trebuie să se activizeze hotărît, căutînd mijloace eficiente de mobilizare a dramaturgilor, trasînd obiectivele care să însuflețească activitatea lor de șantier. Dramaturgii nu trebuie să uite că ne aflăm acum în cel de al 15-lea an de la eliberare și că sărbătorirea marelui eveniment, în august viitor, obligă și angajează creația lor. Publicul așteaptă marea piesă despre eliberare, marile piese ale victoriilor drumului spre socialism, care să încununeze fondul lucrărilor dramatice inspirate din lupta revoluționară a partidului și poporului nostru.

Am salutat, mai sus, readucerea pe scene a unor lucrări scrise în anii din urmă. Ele alcătuiesc o rezervă și un fond valoros, la care trebuie să se facă apel și de aici înainte. E de mirare însă că piese reprezentative ale literaturii noastre dramatice realist-socialiste, cum sînt *Minerii* și *Cetatea de foc* de M. Davidoglu, nu se bucură în actuala stagiune de atenția care li se cuvine, rămînînd, inexplicabil, cu o excepție, în afara repertoriului. Am fi așteptat ca teatrele să aibă inițiativa unor spectacole „coupé" cu piese într-un act. Deosebit de interesante sînt, pentru aceasta, lucrările lui Al. Mirodan apărute în „Gazeta literară" *(Cineva trebuie să moară, Cerul nu există* și *Alarmă, fascismul!),* care pot da naștere unor spectacole cu un caracter emoționant, agitatoric.

Dacă repertoriul a fost întocmit cu exigență în cea mai mare parte, în practica realizării sale, teatrele trebuie să urmărească ferm sarcinile ce și le-au propus. În acest scop, va fi de folos o legătură strînsă cu spectatorii în forme cît mai vii și atractive. Apropiindu-se cu căldură de publicul lor, ascultînd sugestiile și recomandările sale, teatrele își vor dezvolta, neîndoielnic, sfera exigențelor. Am aflat că la Direcția Teatrelor au și început să sosească cereri de înlocuire a pieselor stabilite în ultima formă a repertoriului. N-am dori ca la sfîrșitul acestei stagiuni să asistăm din nou la autocriticile directorilor care nu și-au respectat angajamentele.

Factorii de conducere ai teatrelor, directorii și consiliile artistice vor avea de trecut un examen al răspunderii lor în fața publicului. Nădăjduim și le urăm să-l treacă cu succes.

Florin Tornea

PROBLEME ŞI SARCINI ALE CRITICII NOASTRE DRAMATICE

Critica dramatică joacă un rol de seamă în viaţa teatrului. Creşterea impetuoasă şi vastă pe care mişcarea teatrală a cunoscut-o în ţara noastră în aceşti ani ai puterii populare s-a desfăşurat în prezenţa tot mai bogată, mai susţinută, mai activă şi mai răspîndită a criticii de teatru. Înnoit în funcţia şi în conţinutul lui, devenit unul din factorii de frunte în opera de educare artistică, morală şi cetăţenească a *omului muncii, teatrul nostru* s-a străduit să înlăture din calea lui racilele şi piedicile trecutului, să se afirme an de an, cu succes crescînd, ca un teatru integrat cauzei clasei muncitoare, partidului, cauzei construirii socialismului. El a depus în acest scop eforturi statornice spre însuşirea şi aplicarea metodei realist-socialiste, spre afirmarea ei ca unică metodă valabilă prin care realitatea înconjurătoare — cu oamenii, problemele şi aspiraţiile lor — poate fi cu adevărat oglindită şi poate cu adevărat şi valoros să-şi găsească expresie artistică. În promovarea acestei metode, ca şi în promovarea şi stimularea unei dramaturgii a realismului socialist în ţara noastră, a unui nou repertoriu şi a unei arte interpretative noi, întemeiate pe concepţia revoluţionară marxist-leninistă despre viaţă şi lume, teatrul a căutat dintru început sprijin şi la critica teatrală. În critică, teatrul vede un for în stare să-i verifice justa orientare, să-i semnaleze eventuale întîrzieri, abateri sau poticniri, să-i releve din timp deopotrivă succesele ca şi eşecurile; şi, cu competenţă, principialitate şi exigenţă mereu sporită, să-l facă să înţeleagă măsura în care izbuteşte a-şi împlini înalta misiune de educator al conştiinţei socialiste a publicului.

O asemenea critică dramatică, care să judece fenomenul teatral de pe poziţiile esteticii marxist-leniniste, ascultînd de îndrumarea statornică şi atentă a partidului, n-a întîrziat să se arate chiar din primii ani ai revoluţiei culturale în ţara noastră. Încă de pe atunci, tînără şi în luptă aprigă cu matadorii „crizismului" şi ai artei „neutre", „autonome", ai artei „deasupra claselor", această critică a ştiut să se impună prin profunzimea şi tăria de nezdruncinat a argumentelor sale, prin fermitatea şi intransigenţa partinică cu care-şi susţinea argumentele, prin promptitudinea şi caracterul nimicitor cu care riposta „punctelor de vedere" profesate de purtătorii de cuvînt ai esteticii şi ideologiei duşmănoase. Înlăturarea teatrului burghez din viaţa noastră artistică, drumul spre teatrul realist-socialist au fost în bună măsură o operă la care a contribuit şi această tînără critică.

De atunci, atît mişcarea teatrală cît şi critica teatrală au crescut paralel, s-au maturizat. Iar cerinţele, cărora ele au a răspunde, au sporit. O întinsă reţea de instituţii teatrale acoperă astăzi cuprinsul ţării. S-a născut şi se dezvoltă o literatură dramatică originală nouă, sub semnul şi din clocotul construirii socialismului. Elemente tinere s-au adăugat vechilor cadre de fruntaşi ai scenei şi realizează laolaltă, faţă de trecut, un front artistic structural nou, în convingeri, în orientare, în realizări. Uriaşul public nou de oameni ai muncii, care asaltează sălile de spectacol, a crescut în exigenţă şi pretinde teatrelor un repertoriu corespunzător gustului său artistic crescut, înţelegerii sale mai adînci şi mai larg cuprinzătoare a rosturilor și vieții din jur, un repertoriu care să-i poată potoli deopotrivă setea de frumos și setea de adevăr, un repertoriu în care desfătarea să se însoțească organic cu întărirea și înarmarea conștiinței sale de constructor al socialismului, de luptător pentru cauza socialismului.

E firesc în atari împrejurări să cercetezi frontul de azi al criticii dramatice, să-i examinezi activitatea în lumina sarcinilor și răspunderilor ce-i revin, acum, în fața mișcării noastre teatrale atît de largi și atît de vii.

Nu folosim un termen exagerat, vorbind de un *front* al criticii dramatice. Astăzi, mai că nu există cotidian, din cîte cotidiane apar în țară, unde să nu fie prezentă rubrica teatrală și în care să nu existe acreditat pentru această rubrică un condei anume. Cît privește publicațiile periodice, acestea închină adesea pagini întregi urmăririi fenomenului teatral, analizei critice a creației artistice din teatre. Iar apariția revistei „Teatrul", cu osebire chemată să se ocupe de feluritele aspecte și probleme ale teatrului nostru, a venit de peste doi ani să îmbogățească rîndurile cronicarilor și criticilor dramatici. Există, așadar, realmente un front al criticii dramatice. Și e bine să adăugăm că, în mare măsură, el este activ, prezent în viața și problemele teatrului nostru. O seamă de critici dramatici și-au dobîndit în activitatea lor, recunoașterea și prețuirea cititorilor — iubitori și oameni de teatru. Cuvîntul lor, în coloanele ziarelor sau periodicelor în care ei scriu, e citit cu luare-aminte și are o efectivă forță de înrîurire.[1] Asemenea rezultat e, fără îndoială, îmbucurător și, în fond, de asemenea rezultat cată să se bucure orice profesionist al criticii dramatice. Toată întrebarea e : cum înrîurește critica noastră dramatică viața noastră teatrală ? Și la această întrebare, răspunsul, mai ales în ultimul timp (mai precis : în ultima stagiune), nu e totdeauna prea îmbucurător. În viile dezbateri publice privind — în lumina documentelor Plenarei Comitetului Central al partidului din 9—13 iunie — activitatea lucrătorilor din domeniul ideologiei, critica dramatică a avut multe să-și reproșeze. Articolul *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară,* apărut în „Scînteia" din 18 și 19 iulie 1958, semnalează în cîmpul criticii literare din ultima vreme, o seamă de deficiențe ideologice perfect aplicabile și criticii dramatice. Recenta Consfătuire, din iulie a. c., a oamenilor de teatru a atins și ea, după cum se știe, în discutarea problemelor de orientare a repertoriilor și a literaturii noastre dramatice, și chestiunea rolului jucat de criticii dramatici în dezlegarea acestor probleme. Care a fost acțiunea criticii dramatice în orientarea justă, partinică, a repertoriilor teatrelor noastre ? Cum a stimulat critica noastă dramatică și cum a promovat ea scrisul dramatic original, dramaturgia realist-socialistă ? Cum și în ce măsură a îndreptat ea dramaturgii noștri spre temele și conflictele esențiale și majore ale actualității, spre profilarea artistică a omului muncii, a comunistului, a eroului constructor al socialismului, în scrierile lor ? Ce probleme legate de dezvoltarea dramaturgiei noastre originale a studiat în acest scop critica noastră dramatică și cum le-a studiat ? Cum a sintetizat și cum a generalizat pe plan teoretic experiența teatrului nostru ? Cum și în ce măsură și cu cîtă operativitate au sezisat criticii dramatici primejdia infiltrării influențelor ideologiei străine în scrisul și arta dramatică? Cum și cu cîtă operativitate au combătut ei, cînd s-au ivit semnele unor atari influențe, prezența lor în viața și munca teatrelor noastre? În ce măsură, critica dramatică a luat poziție față de lucrările minore și mediocre, amăgitoare și pseudoactuale, care și-au găsit găzduire pe unele din scenele noastre? În ce măsură critica dramatică a fost fermă, intransigentă în apărarea esteticii marxist-leniniste, în apărarea purității ei împotriva feluritelor încercări, conștiente sau inconștiente, de promovare a tezelor menite să revizuiască, să denigreze realismul socialist, împotriva tendințelor de împăciuitorism și de concesie față de liniile estetice, față de ideologia burgheză?

---

[1] Interesul cu care a fost întîmpinată de public apariția volumului de *Insemnări despre literatură și teatru* de V. Mîndra (primul volum, de acest fel, apărut după aproape un sfert de veac de la *Mărturiile în Contemporaneitate* ale lui G. M. Zamfirescu) este, în această privință, plin de semnificații : e pe de o parte dovada maturității tinerei noastre critici dramatice marxist-leniniste, e dovada trecerii ei de la stadiul de cronică, la stadiul adîncirilor teoretice și generalizatoare ; pe de altă parte, este dovada importanței pe care critica dramatică a început s-o prezinte nu numai în viața de zi cu zi a teatrelor noastre dar și în problemele lor de perspectivă.

***

E bine să nu ne sfiim și să recunoaștem că, în cîmpul criticii dramatice, îndatoririle n-au fost totdeauna și cu strășnicie împlinite.

Criticii dramatice i se cere să fie activă și productivă: să propulseze, să dinamizeze viața noastră teatrală. Ea a fost însă, din păcate, la o seamă dintre practicienii ei, și nu la cei mai mărunți, mai degrabă o critică ce s-a complăcut, lenevoasă și calmă, în funcția pasivă de înregistratoare a fenomenului teatral. Așa fiind, ea s-a restrîns în pretenții la dimensiunile unor simple dări de seamă, uneori chiar la dimensiunile unor simple și fugare notații pe marginea cîte unui spectacol-premieră. Criticii i se cere să aprofundeze creația artistică și, pătrunzînd în adîncurile ei, să vadă și să releve valorile esențiale, ca și neajunsurile acestei creații. Din păcate, în scrisul cronicarilor noștri dramatici s-a înscăunat, datorită caracterului acestuia lenevos și pasiv, adesea superficialitatea în tratarea problemelor privind drama și arta dramatică. Ea s-a lăsat uneori, doar acoperită de ceața unei erudiții cu dinadins izbitoare la unii, de un verbiaj săltăreț la alții, ori de pretiozități stilistice, gol-sunătoare la alții, cînd platitudinea și sărăcia de idei nu se mărturiseau fără ocol, la o a patra categorie. Nu putem spune că în critica noastră dramatică nu există condeie serios preocupate de a discuta aspectele importante, esențiale — ideologice și artistice — ale creației dramatice. Aceste condeie au urmărit însă de la spectacol la spectacol, și pentru spectacolul teatral respectiv, respectivele probleme. Ele au fost rupte de problematica generală și de orientarea de ansamblu a teatrului nostru și, prin forța lucrurilor, l-au văduvit pe cititor de orizont și de perspectivă. E ilustrativă în această ultimă ipostază cronica lui V. Mîndra la „Gazeta literară". Această cronică e, în majoritatea cazurilor, pilduitoare pentru ponderea și justețea judecăților ce emite. Eficiența ei este însă strict limitată la *obiectul* judecat și s-ar putea anevoie extinde spre generalizare. Excepția ciclului de note critice pe marginea *Primejdiei melodramei*, sau pe marginea felului în care se valorifică pe scenele noastre, moștenirea dramatică — note critice cu care Vicu Mîndra și-a încheiat, pentru stagiunea trecută, activitatea de cronicar teatral —, dovedește în acest sens folosul sintezelor, al studiilor adînci cu forță generalizatoare. Folosul unor atari lucrări n-a fost însă, pare-se, înțeles de mulți critici. Nici măcar de criticii găzduiți în paginile revistei de specialitate: „Teatrul". Cum s-a mai remarcat, activitatea teatrelor noastre a fost, în aceste pagini, urmărită la suprafață, în aspectele ei imediate, înăuntrul unei rubrici destinate „cronicii". În această rubrică, mai mult chiar — și în orice caz mai întîrziat — decît în alte publicații, era caracteristică tot *notația.* Unele considerații de dimensiuni mai largi, trecute în paginile în care s-ar presupune că se face loc studiilor, rămîneau în fond, cu cîteva excepții, tot la stadiul de notație, de notație mai largă, fără pretenții de aprofundare.

Partidul a supus, pe drept, unei repetate și puternice critici revista „Teatrul". Paginile ei au fost și în alt chip grăitoare în privința superficialității cu care trata problemele teatrului nostru. Aproape de-a lungul întregii stagiuni trecute (excepţie fac numerele începînd din aprilie încoace), materialele de „greutate" din revistă au tratat (cînd nu probleme de informaţie sau de istorie teatrală) probleme în genere lipsite de contingenţă reală cu fenomenele arzătoare, de actualitate, ale teatrului nostru: false, ori de mult închise probleme plat-generale din domeniul artei interpretării actoriceşti[2] şi sinteze de circumstanţă ori întîmplătoare, în jurul dramaturgiei noastre (două într-o stagiune: „Perspectivele dramaturgiei noastre" de D. Micu, cu ocazia sărbătoririi deceniului Republicii noastre Populare şi despre „Dramaturgia actuală cu temă istorică" de A. Martin). Încolo, puţine lucruri care să dovedească preocuparea revistei pentru problemele de orientare a teatrului şi dramaturgiei noastre, pentru problemele de repertoriu, pentru problemele realismului socialist în teatru, pentru problemele partinităţii şi caracterului popular în arta noastră teatrală. E adevărat, nu mult după deschiderea trecutei stagiuni (în decembrie), H. Deleanu nota într-un cursiv al „Cronicii": „Datorită numărului impresionant de mare al pieselor noi, avem, în sfîrşit, o largă bază de discuţie asupra dramaturgiei noastre...". Practic, „discuţia" care se lăsa atît de larg promisă, era însă strangulată din faşă — şi a rămas strangulată — în chiar cursivul pomenit. Acesta îi osîndea pe cronicarii noştri mulţumiţi „să consemneze, mai mult sau mai puţin violent critic, cîte o piesă, fără a reveni asupra peisajului de ansamblu", dar deopotrivă îi osîndea şi pe cei „ce s-au încumetat, în viteza expresului, să tragă concluzii — vai, pasiunea aceasta nestăvilită pentru generalizări particulare!" — şi care „au ajuns" la teoria eronatelor „viziuni minore"... Se osîndea indirect, în aceste rînduri, şi operativitatea criticii dramatice (vezi ironia cu „viteza expresului") şi cerinţa generalizărilor teoretice (iarăşi ironic tratate). Sub pretextul apărării teatrului de judecăţi negativiste, se ajungea în acelaşi timp la absolvirea lui şi a dramaturgilor de sarcina reflectării aspectelor majore ale actualităţii noastre. Cu atari opinii critice ambigue, se promovau încetineala şi moleşeala, în locul operativităţii şi fermităţii ideologice, s-a întîrziat — spre marea pagubă a teatrelor noastre — denunţarea la vreme, în repertoriul trecutei stagiuni, a deficienţelor de orientare ideologică şi de realizare artistică.

***

Era firesc ca această atitudine pasivă a cronicarilor faţă de frămîntările şi problemele teatrului să atragă după sine consecinţe cu totul regretabile. Liniile de „orientare" ale criticii dramatice începuseră să fie trase înspre periferia îndatoririlor ei centrale şi de bază, înspre ignorarea elementelor de conţinut ale operei de artă, înspre urmărirea cu precădere — atît la textul dramatic cît şi, mai ales, la spectacol — a „expresiei", a datelor tehnice de contrucţie, a problemelor ei formale. Tot în „Teatrul" citim bunăoară un alt cursiv, semnat de Horia Deleanu, în caietul de început de an al revistei. Acest cursiv cerea criticii dramatice să joace rolul unui documentar „în sprijinul istoriei teatrului", să suplinească „unele imperfecţiuni ale perfecţiunilor tehnice din veacul nostru". Potrivit cursivului, cronica dramatică se definea în mod just ca o „analiză obligatorie, aplicată, a datelor spectacolului". Dar problemele de conţinut apăreau, în vederile autorului cursivului, nişte probleme de ordin secundar: „O serie de cronicari — spune autorul — se ascund îndărătul unui adevăr devenit poncif al — că textul constituie temelia temeliilor spectacolului, şi acordă o disproporţionată atenţie piesei, ignorînd aproape... transfigurarea ei scenică". Așa pusă problema criticii dramatice, prin minimalizarea conținutului și prin urmărirea cu osebire a „transfigurării scenice", a acestor date ale spectacolului, prin socotirea criticii făcute la text drept un „mod cu totul impropriu de-a face o cronică aparent dramatică", se ajunge fără piedici la pledoaria unei critici tehniciste, la promovarea formei în sine sau la despărțirea arbitrară a fondului de formă. Rîndul care ne amintește că „esențială *s-ar părea însă* că este descifrarea inițială a sensurilor majore ale textului", e, după cum se vede, dubitativ și în orice caz semănător de confuzii. Tot așa semănătoare de confuzii este lipsa de precizie în ce privește „analiza lucidă, științifică, obiectivă, a componentelor și tendințelor", despre care mai vorbește autorul. Căci, a descifra doar sensul major al unui text, a analiza, chiar cu luciditate, cu mijloace științifice, „componentele" și „tendințele", fără a arăta despre ce mijloace științifice e vorba, fără a stabili poziția de clasă și fără a lua tu însuți, critic, poziție față de ele, înseamnă a te complăcea în constatare obiectivistă, a da apă la moara teoriei neutralității în artă.

---

[2] Aci sînt de pomenit nu numai foarte des citatele articole despre „a treia soluţie", în care Luchian Botez „dezbate" poziţiile pentru şi împotriva lui Diderot, ori despre „funcţia plastică a interpretării actorului", în care Ion Horga rosteşte platitudini stilistic înzorzonate, ci şi unele luări de poziţie care reiau cu aparenţa unei necesităţi actuale, aceeaşi dezbatere în jurul unei desuete dileme: „Diderot sau Réjane", în jurul artei-meşteşug ori artei-creaţie, în jurul efectelor sau autenticităţii în teatru etc.

Asemenea atitudine, cel puțin evazivă, nu e singulară în cîmpul criticii noastre dramatice. Ea a putut fi semnalată ca o atitudine aproape generală a criticilor de la „Teatrul", unde tendințele impresioniste și eclectice, jena de a folosi măcar termenii uzuali din estetica marxist-leninistă și înclinarea de a izgoni din cîmpul esteticii noastre, sub masca luptei antidogmatice, acești termeni, și-au dat nu arar mîna. S-au întîlnit astfel în cronicile din „Teatrul" pledoarii și pentru „autenticitate împotriva modului teatral de joc" (Crin Teodorescu), și pentru „reteatralizare" și „modernitatea" teatrului (Florian Potra), fără a se preciza natura, conținutul și sistemul estetic căruia aparțin aceste „autenticități", această „teatralizare" și această „modernitate". Și-au găsit loc și poziții neechivoc impresioniste, în care o operă dramatică și un spectacol sînt urmărite și valorificate după „surprizele" și „farmecul" pe care le oferă și în care poezia unei opere dramatice ori distribuția unui spectacol pot fi, pentru respectivul critic, „atît de impunătoare" încît acesta „este gata... să-și piardă nu numai capul — dar ceea ce este mult mai grav — chiar și spiritul critic" (Ec. Oproiu). Ne aflăm, e drept, în fața unui cronicar care uzează cu predilecție de stilul parabolic, de metafora paradoxală, de ironie. Dar ce ironizează și cum ironizează același cronicar, Ec. Oproiu, cînd, ca să valorifice o piesă ce i se pare vrednică de prețuirea ei critică, face reflexii denigratoare la adresa unor cronicari socotiți simpliști (care „discută întotdeauna dacă intriga e verosimilă, conflictul — destul de ascuțit, personajele bine „conturate") și așează toată valoarea unei opere pe talentul autorului, atunci cînd se miră că „nimeni nu discută niciodată despre talent..." ? Ce ironizează și cum ironizează acest critic, cînd își mărturisește plăcerea de a vedea pe scenă „oameni care nu vorbesc ca articolele de fond sau ca mica publicitate din ziare" ? Răspunsul îl dă indirect însuși cronicarul, atunci cînd valorifică „ambiția cea mai importantă" a autorului piesei criticate, „de a pune totul sub semnul : „așa este în viață". „Din cauza aceasta — explică mai departe cronicarul — personajele sale nu au suferit stilizarea aceea respingătoare care transformă „negativii" în demoni, „pozitivii" în serafimi". Sînt limpede vizate, în această mărturisire și în această valorificare și explicare, unele trăsături de bază ale operei realist-socialiste : veridicitatea, combativitatea de clasă, selectarea partinică a datelor realității reflectate. Minimalizînd aceste trăsături, ridicînd talentul, numai talentul, la suprema condiție a valorii unei opere de artă, criticul izbutește, acordînd acest talent în chip arbitrar, potrivit gustului și dimensiunilor lui personale, „să dovedească" valoroasă o lucrare neînchegată, lipsită de utilitate. Pe de altă parte, luînd drept criteriu de prețuire a unor conflicte și a unor tipuri dramatice măsura în care ele se petrec sau se întîlnesc „ca în viață", nu se proslăvește numai

www.dimec.ro

observarea obiectivistă, reflectarea naturalistă a realității, ci, chiar neexplicit, se vehiculează din nou primejdioasa teorie a „adevărului integral“.[3]

Poziția aceasta obiectivistă în cercetarea și aprecierea unei opere de artă nu e izolată. O descoperim uneori promovată și la cronicarul dramatic al ziarului „Romînia liberă“, Radu Popescu. Articolul din „Scînteia“ : *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară* arată că, datorită unui asemenea fel de a judeca oamenii și faptele realității, s-a ajuns la valorificarea laturilor „umbroase“ ale realității noastre, la ignorarea sau tăgăduirea trăsăturilor pozitive ale omului nou ; că acest fel de a judeca a „contribuit la dezorientarea cîtorva scriitori, la ezitări de a aborda cu curaj temele actualității sau, în unele cazuri, la tratarea lor greșită“. Printre lucrările greșit tratate, articolul pomenește : *„Rețeta fericirii* de Aurel Baranga, *Cinstea noastră cea de toate zilele* de Al. I. Ștefănescu, și îndeosebi *Ce fel de om ești tu ?* de Ana Novac. Ne referim la acest aliniat al articolului din „Scînteia“, ocupîndu-ne de Radu Popescu, întrucît ni se pare că în el cronicarul de la „Romînia liberă“ poate afla ajutor pentru înțelegerea greșelilor săvîrșite în cronicile elogioase pe care le-a închinat nu numai *Rețetei fericirii* ci și altor piese cu slăbiciuni similare. În adevăr, Radu Popescu declară, analizînd *Rețeta fericirii*[4] că „faptul banal este încîntător, vast și fecund“, și un artist inteligent poate descoperi în el „noutatea“ că „faptul banal este întotdeauna actual“. În lumina acestei păreri, cronicarul îl felicită pe Aurel Baranga de a fi scris o piesă „cu un subiect, cu situații și cu o populație hiperbanală“, o piesă a cărei schemă ar fi putut „fi semnată chiar și de H. Bataille, irezistibilul campion al triunghiului burghez“. În ce măsură, banalul triunghi burghez și banala morală burgheză—pe care acest triunghi o încadra — au vreo legătură cu actualitatea noastră, cu morala noastră socialistă, Radu Popescu nu spune. Dar ne asigură că „criza sufletească a lui Marin Vuia“ (eroul din piesă — *n.n.),* banală desigur, „capătă un apreciabil caracter de document al actualității“ ; că „în banalitatea unui adulter și a unei drame amoroase, Baranga a știut să scoată la iveală subtilul element prin care toți sîntem interesați de un aspect al vieții noastre actuale“. Arta de a esențializa întîmplătorul și superficialul, de a prezenta ca nou învechitul, de a sublinia ca reprezentativ pentru actualitatea noastră, ceea ce aparține — ca o banalitate — de psihologia și moravurile societății putrede de ieri, e apreciată tot de Radu Popescu și în analiza piesei *Microbii,*[5] al cărei autor i-a dovedit „mare capacitate de a schița... mișcarea obișnuită de suprafață a unei familii foarte strict contemporane“ (deși respectiva familie este, ca să folosim termenii cronicarului, foarte strict mic-burgheză, așadar, prin destinație aparținînd vechiului).

Dar elogiul banalității și al respectivei „stricte contemporaneități“ justifică și elementele negative și negativiste (conținute într-o piesă), ori linia strident vulgarizantă (în care e desenată cealaltă piesă), în raport cu noul efectiv, cu actualitatea reală a zilelor noastre.

Atari păgubitoare poziții față de problemele realismului — ale realismului socialist —, atare înțelegere spontană, practicistă, lipsită de orizont și apolitică, a realității și a vieții din jurul nostru, au putut genera neîngăduita miopie politică de care au dat dovadă unii dintre criticii noștri în judecarea piesei *Ce fel de om ești tu ?* de Ana Novac.

În adevăr, de la fugara și prea timpuria apreciere laudativă făcută de Andrei Băleanu (înainte ca piesa să fi fost „definitivată“), lucrarea Anei Novac a fost și după „definitivare“, adică după reprezentarea ei, întîmpinată cu elogii în scrisul multora dintre cei ce au comentat-o. O piesă, prin substanța și tendințele ei, defăimătoare a realităților noastre; o piesă care incită, înșelător în numele partidului, la răsturnarea politicii lui revoluționare, e decretată cu aplauze, piesă „fără personaje negative“ de H. Deleanu (în „Contemporanul“). Aceeași piesă angajată cu argumente anarhic mic-burgheze să aburească și să rătăcească conștiința oamenilor muncii, să le devieze elanul constructiv socialist, devine — după părerea lui Vicu Mîndra — o piesă scrisă cu „zel partizan“, „însuflețită de patos ideologic“ (în „Gazeta literară“), în timp ce pentru Radu Popescu (în „Romînia liberă“) — mîhnit că „ideea esențială și esența conflictului“ în piesă sînt „stînjenite“ de stîngăcii formale și de „formulări confuze“ — *Ce fel de om ești tu?* devine „o admirabilă dramă ratată“. Aceste poziții apreciative la adresa unei piese pe care partidul și, în dese dezbateri, oamenii de teatru și oamenii muncii au condamnat-o ca străină — prin conținutul și tendințele ei — de realitățile, aspirațiile și efortul poporului nostru, nu au fost pînă astăzi în mod public și în mod autocritic revizuite de către acești cronicari. În revista „Teatrul“, unde Florin Tornea semna o „cronică a cronicii“, pozițiile acestea greșite, adînc păgubitoare orientării ideologice a teatrului și dramaturgiei noastre, vădind o neiertată moleșeală politică din partea cronicarilor, nu au fost analizate.

---

[3] Ec. Oproiu, *Prin urmare : „așa cum e în viață“*, în „Teatrul“, nr. 12/1957.

[4] „Romînia liberă“, nr. 3914 din 10/V 1957.

[5] „Romînia liberă“, nr. 4055 din 24/X 1957.

***

În general — nu numai în cazul Anei Novac — datele de conținut ale unei lucrări dramatice ori ale unui spectacol au trecut necernute prin sita unei judecăți ferme politice, în cronicile noastre. Ba, adesea, aceste date au trecut neobservate ori acceptate ca nediscutabile. Accentul s-a pus cu precădere pe *felul* în care conținutul (indiferent din ce izvoare se adăpa, indiferent spre ce limanuri ducea) se făcea cunoscut, pe forma „artistică“ pe care acest conținut o îmbrăca. Și cu osebire în temeiul datelor formale, o piesă își cîștiga laurii prețuirii sau spinii repudierii critice. Așa s-a putut întîmpla, bunăoară, ca Radu Popescu să anuleze pur și simplu piesa *Hanul de la răscruce* de H. Lovinescu pentru slăbiciuni de construcție, ignorînd aproape utilitatea mare a mesajului ei, în orice caz neajutînd nici pe autor, nici pe realizatorii spectacolului să vadă laturile de conținut și de orientare, care necesitau să fie observate și, eventual, spre clarificarea și eficiența mesajului, să fie îndreptate. Așa s-a făcut că, tot Radu Popescu a putut împovăra arta dramatică a lui Mihail Davidoglu cu un întreg bagaj de foarte discutabile neputințe artistice (lipsă de „subtilitate psihologică“, „capacitate portretistică“ deficitară, „soluții facile“, temperament care nu se acomodează cu o „mare finețe“, cu „preciziunea în nuanțare“, cu „concentrarea maximă“, cu „desfășurările rapide...“). În temeiul acestor neputințe, cronicarul a putut *desființa* piesele *Noi cei fără de moarte* și *Nemaipomenita furtună* și, odată cu ele, conținutul nou, deloc banal, e drept, dar însuflețit de etica noastră actuală socialistă, pe care aceste piese încearcă să o transmită, fie și prin mijloace poetice cu care criticul poate nu se împacă. În schimb, ca să rămînem doar la un exemplu, încîntat de mijloacele artistice ale lui Tiberiu Vornic, Radu Popescu neglijează să vadă în *Umbra baroanei* țesutul atemporal melodramatic, care a îngăduit — tocmai acolo unde actualitatea se vrea efectivă, certă în piesă — să se strecoare un mesaj împăciuitorist, de conciliere înlăcrimată cu reprezentanții — transfugi — ai fascismului. Așa se face că piese ca *Visul nopților noastre* — mic-burgheze în substanța lor — au fost judecate (spre deruta nu numai a autorilor) ca nevinovate eșecuri formale care, deși se reclamă prin „atmosferă“ și „vagi recursuri poeticodramatice“ de la Cehov și Gorki, nu ajung să realizeze „acea unitate de concepţie a teatrului nostru... care contribuie la formarea conştiinţei estetice a lumii contemporane".[6]

Această vagă „unitate de concepţie a teatrului nostru", acea şi mai vagă şi nediferenţiată „conştiinţă estetică a lumii contemporane" au fost vînturate, ca atare sau sub alte nume înrudite („modernitate", „spirit modern", „contemporaneitate" pur şi simplu, „spirit al epocii" etc.), cu insistenţă. Ca şi cum concepţia marxist-leninistă despre lume şi despre artă (ignorată parcă), ar fi în afara ori sub „contemporaneitatea" vizată de respectivii critici. Ca şi cum teatrul nostru, ca şi celelalte arte, nu şi-ar afla în realismul socialist în chip îndestulător forţa cuvenită de a forma „conştiinţa estetică a lumii contemporane". Ca şi cum „lumea contemporană" (luată în ansamblul ei, deasupra oricăror distincţii şi interese de clasă) ar fi măsura aspiraţiilor noastre estetice. Ca şi cum doar formarea unei „conştiinţe estetice", ruptă de conştiinţa socială — mai precis şi mai de-a dreptul zis: ruptă de conştiinţa socialistă — ar fi sensul şi misiunea teatrului nostru.

E adevărat că la criticii pomeniţi, sub stratul formulărilor vagi, se simte dorinţa de a se plasa cu „contemporaneitatea" slăvită de ei, în freamătul deloc vag al convingerilor, al eforturilor şi aspiraţiilor noastre, ale omului munci, ale partidului. Dar ce şi cît să reţii din părerile lui Mihnea Gheorghiu, care-şi fundează judecăţile de valoare pe criteriul că „trăsătura dominantă a dramaturgului modern este putinţa refuzului. Adică, a maximei concentrări pe idei mai întîi, apoi pe replici. A maximei economii de conţinut, necontenit cu gîndul la *pulsul psihologic al spectatorului (subl. n.)*, fundamental deosebit de al cititorului"? Ce şi cît poţi reţine, cînd criticul îşi ierarhizează preferinţele, nu atît după măsura în care o operă dramatică şi un spectacol răspund ideologic şi artistic unei cerinţe social-educative, ci după măsura în care ea ţine seamă de „metamorfoza privirii" spectatorului, sau de „corespondenţele dramei moderne"?

Ce să reţii din rîndurile lui Ilie Balea[7] şi cum să numeşti pledoaria sa pentru „adevăratul" *stil modern* în spectacolul teatral sau de operă, chiar dacă — opunîndu-l deopotrivă tradiţionalismului închistat, perimat, ca şi pretinselor „înnoiri" ale curentelor „moderniste", — el arată că „adevăratul stil modern respinge orice canonizare a procedeelor, orice tendinţă spre standardizare manieristă a mijloacelor de expresie"? Ce să reţii din pledoaria lui şi a altor teoreticieni ai „modernităţii", care uită de metoda realismului socialist şi de trăsăturile artei realist-socialiste, şi cum să numeşti poziţia pe care ei o adoptă în problemele noastre estetice?

***

Arta teatrală e o artă unitară ca oricare alta. Şi o operă de teatru nu poate fi judecată nici *numai* în limitele textului, nici *numai* dincolo de text, în „funcţiile" şi aspectele ei scenice. O cronică de teatru care ţine seamă cu osebire de text — baza şi izvorul ideologic şi dramatic al spectacolului —, neglijînd să judece ori judecînd pripit, prin referinţe şi sentinţe de codicil — fugare şi, prin forţa lucrurilor, superficiale — realizarea lui scenică (regie, interpreţi, scenografie), e o cronică deficitară. O cronică, însă, în care se cercetează, independent de text, numai valorile spectacolului, e nu deficitară, ci, ori lipsită de sens, ori estetizantă. Din păcate, asemenea cronici în care se valorifică „teatralitatea" şi — prin „teatralitate" — „modernitatea" unor spectacole (fără a se ţine seamă, necum a lua

---

[6] Mihnea Gheorghiu, *„Şase personaje..."* în „Contemporanul" nr. 592 din 14/II 1958.

[7] Ilie Balea, *Stilul modern în spectacolul de operă*, „Tribuna" III, 9(56) din 1.III 1958.

www.dimec.ro

poziţie faţă de tema, conflictul, rosturile şi semnificaţiile ideologice ale dramei, faţă de mesajul ei), nu au fost rare în publicistica teatrală şi mai ales în „Teatrul" şi în „Contemporanul". În atari cronici nu se poate zice că referirea la text a fost absentă. Numai că referirea la text s-a făcut nu în raport cu esenţa şi rolul lui ideologic-social, ci de cele mai multe ori în raport cu indicaţiile lui explicit „plastice", „dinamice", „ritmice", „psihologice", „tipologice"... Concepţia şi originalitatea regizorului au fost discutate şi apreciate limitat, în funcţie de aceste indicaţii, ori chiar, indiferent de indicaţiile textului, pentru *expresivitatea* ca atare a spectacolului, pentru ştiinţa regizorului de a crea atmosferă, de a grupa şi mişca personaje, pentru noutatea şi unitatea stilistică cu care a ştiut să surprindă etc.

La fel interpreţii: erau judecaţi parcă după un unghi de vedere sportiv, în competiţie cu partenerii, după performanţele lor şi după însuşirile lor *exterioare* de actori, şi mai puţin după înţelegerea şi convingerea cu care actorii pătrundeau în rol şi ştiau să dea individualizare veridică, emoţionantă, convingătoare, personajului interpretat, corespunzătoare misiunii acestuia în realizarea supratemei spectacolului. Aşa fiind, analiza interpretării era escamotată, redusă la sentinţe fără drept de apel, adesea strident impresioniste, la formulări calificative-şablon, vagi, generale, interşanjabile, repetate pînă la saturaţie de la cronică la cronică, de la un actor la altul. Asemenea „analiză" a interpretării, uzitată cîndva (amintind o epocă în care teatrul îşi uitase, ori era silit să-şi uite funcţia — şi artistică şi cetăţenească), nu numai că e departe de a fi ştiinţifică, proprie îndatoririlor unor slujitori ai esteticii marxist-leniniste şi ai culturii noastre socialiste. O asemenea „analiză" nu numai că nu foloseşte nici artiştilor teatrului, nici marelui public care caută să se instruiască citind o cronică. O asemenea „analiză" frînează mersul înainte şi deviază din drumul ei sănătos, ascendent, mişcarea teatrală. În adevăr, ce contribuţie aduce o cronică în care Silvia Fulda descoperă că „îşi joacă şi de astă dată rolul preferat, dar îl joacă cu atîta savoare încît dă impresia ineditului"? Ce află C. Antoniu citind în cronica respectivă că rolul jucat de dînsul „este cu neputinţă de expediat cu cîteva calificative, oricît de elogioase, este o interpretare care cere o analiză amplă şi poate o cronică specială" (analiză şi cronică ce nu au fost şi nu ştim de vor fi scrise însă?)[8] Cum i-ar putea fi de folos lui Iurie Darie aprecierea lui Radu Popescu: „sărmanul tînăr face conştiincios absolut tot ce poate. Dar rămîne la fel de frumos în dramă ca şi în comedie"?[9] Cum să primească regizorul Ghebal Georgescu critica aceluiaşi Radu Popescu, care porneşte a-i judeca realizarea artistică de la numele „atît de uman şi plăcut Georgescu" şi de la „pronumele feraminos, Ghebal" şi care după ce se îndoieşte „dacă o operă dramatică cere vreodată un regizor", pretinde (pentru piesa criticată) „un regizor nu de forţă masivă ci de digitaţie subtilă"[10] ca şi cum regizorii s-ar putea împărţi, ca la box, în categorii: grea, cocoş, muscă?

O asemenea „analiză" critică nu excelează doar prin superficialitate. Ea vădeşte din partea criticului care o profesează tocirea simţului principialităţii în tratarea problemelor artei. Căci, supusă impresiilor şi gustului personal, ea e adesea supusă şi înrîurită de simpatii ori adversităţi personale. De aci la înrîuriri, laşităţi ori cedări ideologice, e un pas. Şi acest pas, acea parte din critica noastră, pasivă şi apatică faţă de marile probleme şi cerinţe ale teatrului şi dramaturgiei noastre, l-a făcut, după cum s-a văzut, nu o dată în ultima stagiune. Nu numai atunci cînd a privit condescendent, lipsită de răspundere, piese ca *Ce fel de om eşti tu?* ori *Visul nopţilor noastre,* dar şi atunci cînd *n-a intervenit la vreme,* pentru a

---

[8] Ec. Oproiu, în „Teatrul" nr. 1/1958

[9] „Romînia liberă" din 15.XII 1957, cronica la *Acolo departe.*

[10] „Romînia liberă", din 2.XI 1957, cronica la *Seara răspunsurilor.*

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIE

deschide ochii celor în drept împotriva punerii pe afiș și a reprezentării unor piese ca *Invitație la castel, Piratul* ori altele de același soi.

***

Conștiința partinică a criticilor noștri teatrali nu e absentă. Vicu Mîndra a declarat nu o dată că „repertoriul unui teatru nu e o simplă „listă de bucate", ci un program de luptă, un caiet de sarcini ideologice". Mihnea Gheorghiu cere, în una din ultimele lui cronici din stagiunea trecută, să se ducă lupta pentru un „teatru realist, pentru o dramaturgie a certitudinii ideologice". Radu Popescu la rîndul lui, e conștient de asemenea că „teatrul care nu transmite spectatorului programul de idei al concepției noastre despre lume, despre om, despre istorie, despre cultură, despre morală, într-un cuvînt despre tot ceea ce constituie viața gîndită ca adevăr și ideal și despre tot ceea ce constituie adevărul și idealul vieții noastre în acest moment, acel teatru nu-și face datoria"; că teatrul este chemat să slujească „un anumit tip de spectatori care este *omul muncii — cetățean al Republicii Populare Romîne — constructor al socialismului*. Pe acesta și numai pe acesta, cu înfățișările lui de altfel foarte variate..."; că teatrul trebuie condus și îndrumat de o „conștiință teoretică și morală foarte fermă și o metodă eficientă" care exclud „empiria, eclectismul, obiectivismul, gusturile desuete și subiective, mentalitatea învechită a succesului de rochie frumoasă, de actrițe nostime și de senzații echivoce" (cronica la *Invitație la Castel)*. Horia Deleanu mărturisește și el: „Avem nevoie de acest front teatral foarte unit și foarte laborios... care, inspirat de ideologia socialistă, de realismul socialist, altoit pe frumoasele noastre tradiții de dramaturgie și artă scenică, să propulseze neobosit mișcarea noastră teatrală"[11].

Această conștiință partinică, acest simț al principialității, justa și ferma orientare ideologică a cronicarilor noștri au fost însă adeseori — după cîte se vede — victima înrîuririlor ideologiei străine: combativitatea cronicarilor pentru apărarea principiilor pe care ei le mărturisesc explicit, a fost uneori tocită, înclinată să cedeze presiunilor și ispitelor ideologiei și esteticii decadente burgheze.

S-a deschis o nouă stagiune teatrală. Toate semnele — începînd cu munca pentru alcătuirea repertoriilor, cu munca de pregătire a deschiderii însăși a acestei stagiuni — vorbesc de pe acum despre o hotărîre unanimă a slujitorilor teatrului nostru de a imprima practicii lor artistice o orientare, un caracter și un conținut mai ferme, mai consecvent legate de îndatoririle lor înalte, socialist-educative, decît în stagiunea trecută. Pretutindeni, în lumea factorilor de răspundere ai vieții și mișcării noastre teatrale, a celor care răspund de dezvoltarea și rodnicia artei noastre dramatice, cuvîntul partidului — documentele Plenarei din 9—13 iunie — stăruie ca un îndrumar de bază, ca un izvor întăritor de inițiative, ca un îndemn spre noi și valoroase cuceriri în lupta pentru afirmarea realismului socialist, pentru lichidarea influențelor și pentru nimicirea presiunilor ideologiei străine în artă. În această luptă, critica dramatică este chemată a se arăta activ, combativ prezentă în primele rînduri. Și, nu încape îndoială, criticii dramatici care secondează activitatea și înfăptuirile teatrelor și oamenilor noștri de teatru, hotărîți și ei să facă cu cinste față acestei chemări, vor ști să-și îndeplinească importantele îndatoriri ideologice și artistice ce le revin. Întăriți de partid, criticii de teatru pornesc în acest început de stagiune, cu forțe noi, la drum.

---

[11] Horia Deleanu răspunzînd la ancheta „Teatrul-azi" din „Tribuna" 27 (74) din iulie 1958.

Eugen Nicoară

ÎN CĂUTAREA ADEVĂRULUI*

Victor Bîrlădeanu, ziarist talentat, înzestrat cu darul orientării sigure şi rapide, apt să descopere filonul de aur al realităţii, a deschis recent o poziţie de luptă şi în frontul dramaturgiei. Ascultînd de comandamentele imperioase ale actualităţii, el a scris o piesă care vrea să oglindească realitatea imediată a lumii capitaliste.

Acţiunea piesei *Dansatoarea, Gangsterul şi Necunoscutul* se petrece într-o mare metropolă de peste ocean. O dansatoare care şi-a creat din artă un ideal, e fluierată de publicul plastronat şi snob al metropolei. Faptul naşte în ea o gravă criză sufletească ; drept urmare ea se hotărăşte să-şi curme viaţa, înecîndu-se. Un şomer, obişnuit locatar pe sub podul marilor fluvii, aflat în ora tîrzie de noapte la locul fatal, o salvează. Cu ea în braţe, nimereşte într-o subterană, reşedinţa bandei „lupilor negri". Nell, şeful acestei bande, e — prin coincidenţă — fostul prim iubit al dansatoarei. Pe vremea cînd s-au cunoscut, tînărul urma cursul facultăţii de medicină veterinară. Vrăjit însă de mirajul aurului, el a renunţat la munca cinstită, pentru existenţa de şef al gangsterilor, oferită de Ramiro, iarăşi prin coincidenţă, actualul amant al Rimmei. În vreme ce Luc, salvatorul ei, caută un medic care să aibă curajul de a descinde în cuibul „lupilor negri", pentru a urgenta revenirea la viaţă a femeii, în subterană Nell îşi recunoaşte iubita. Pentru a se răzbuna pe Ramiro, patronul bandei, gangsterul îi propune dansatoarei o evadare din starea de dependenţă în care se află amîndoi faţă de magnat, sugerîndu-i o călătorie în ţări exotice. Întors fără rezultat, Luc caută să împiedice plecarea Rimmei, arătîndu-i că această evaziune nu-i decît o colosală amăgire a dorinţelor ei de libertate. Piesa devine astfel, chiar de la început, un ascuţit duel ideologic. Luc şi Nell caută să atragă pe Rimma, fiecare de partea sa.

În timp ce în subterană viaţa se desfăşoară tihnită, sus, guvernul cade. Odată cu el se prăbuşeşte şi banda „lupii negri", care servea şi era ajutată de ministrul poliţiei şi de cel al finanţelor din vechiul guvern. Totodată, se declară greva generală a muncitorilor, care ameninţă să paralizeze întreaga viaţă a metropolei. Între timp, Rimma optează, după lungi procese lăuntrice, pentru Luc. În semn de ataşament faţă de muncitori, ea dansează în faţa greviştilor, pe care îi cucereşte cu arta sa. Armata trimisă de noul guvern se apropie. Înfruntînd orice risc, dansatoarea se decide să-i oprească pe soldaţi prin măiestria artei sale. Pe acest moment se lasă cortina.

Eroii piesei au un vădit caracter simbolic. În lucrarea lui Bîrlădeanu se ciocnesc trei personaje, exponenţii a trei atitudini şi a trei categorii sociale deosebite. Nell e întruchiparea lumii retrograde, sortită pieirii, e reprezentantul celui de al doilea „neam", ca să folosim o expresie a autorului, „neamul exploatatorilor". Indiferent de limbă, de rasă, de culoare, acest neam are un limbaj identic, un alfabet care facilitează înţelegerea şi uniformizează măsurile luate împotriva celuilalt „neam": exploataţii. Nell e o unealtă a dominatorilor, dar aceasta nu-l face mai puţin reprezentativ. Luc e simbolul oamenilor oropsiţi care, acolo, în metropola respectivă, abia au ajuns să descopere între ei semne comune prin care să-şi recunoască unitatea de interese şi năzuinţe. Rimma e omul situat pe o poziţie mediană, e artistul care șovăie, dar care, odată convins că a găsit adevărul, e în stare să lupte pentru el pînă la capăt.

---

* Despre *Dansatoarea, Gangsterul şi Necunoscutul* de Victor Bîrlădeanu, la **Teatrul de Stat din Timişoara.**

E greu de definit locul pe care-l ocupă *Dansatoarea, Gangsterul și Necunoscutul* în obișnuitele moduri de clasificare a dramaturgiei. Conștient de la bun început că lucrarea sa nu se înscrie perfect în genul dramatic, autorul a subintitulat-o „film scenic". Dincolo însă de acest indiciu care-i definește într-o măsură, tehnic, caracterul, piesa lui Victor Bîrlădeanu este o cronică-pamflet, o dramă de idei. (Deși, vom vedea ulterior că unele trăsături ale lucrării îngreuiază integrarea ei hotărîtă în această specie.)

Sriitorul urmărește în „filmul" său scenic un aparent dublu proces, social și ideologic. Asistăm la degringolada progresivă a burgheziei, la starea ei de permanentă anxietate și amăgire, pe de o parte, și de altă parte, la înfruntarea ei de către clasa muncitoare, la creșterea conștiinței sale revoluționare și a păturilor intelectuale care i se alătură. Se răspunde astfel, ca într-un manifest, problemelor care agită fondul existenței umane : care este adevărul, care e adevărata umanitate, cine sînt dușmanii vieții și ai rezolvării drepte a așezărilor sociale de azi.

Analizînd personajele piesei, le descoperim tuturor o trăsătură comună care — sub impulsul condițiilor sociale și materiale — se va dezvolta ulterior cu totul deosebit. Luc, Nell și Rimma sînt dornici de a cunoaște adevărul, toți se angajează cu pasiune pe calea descoperirii lui. Drumurile lor însă se despart curînd și fiecare va ajunge la altă soluție, determinată de clasa în sînul căreia crede că se poate realiza pe sine. Nell, în tinerețe, pe vremea cînd se îndăgostise de Rimma, considera lumea visurilor ca unul din domeniile împlinirii sale. Visul se identifica pe atunci, la el, cu o formă minoră de protest împotriva vieții în societatea capitalistă, „copleșitor de anostă și stupidă". Studentul visa cucerirea mărilor „nălucite navigatorilor", posibilitatea de a ancora în orice punct al globului. Dar el n-avea să reziste la probele de foc ale grelelor încercări impuse de societatea în care trăia ; curînd, își va da seama de sterilitatea visului. Crescut ca majoritatea tineretului de peste ocean în mentalitatea : banul, ulei al tuturor mecanismelor vieții, Nell ajunge să considere drept unică bucurie a existenței, posesiunea. „Nici o bucurie și aventură din lume n-o egalează pe aceea a posesiunii..." exclamă, la un moment dat, gangsterul. În virtutea acestui ideal, tînărul se înrolează sub steagul fărădelegilor. Devine unul din nenumărații sacerdoți strînși în jurul altarului „diavolului galben". În același timp, în conștiința sa are loc o răsturnare a valorilor. Integrîndu-se trup și suflet în societatea exploatatorilor, el va folosi visul, de acum înainte, ca un mijloc de diversiune, ca o momeală bună pentru oameni nedeciși ca Rimma, a căror forță poate fi importantă în lupta socială. Nell ajunge chiar ideologul evadărilor, în care personal nu mai crede, dar care pot amăgi încă pe oamenii naivi și încrezători. Din clipa în care o reîntîlnește pe Rimma, pentru a-și atinge scopul — acela de a-și cuceri independența față de superiorul său — el folosește cele mai diverse arme din arsenalul minciunii. Simulează că vechea pasiune, aceea de a evada pe calea visului, e încă vie în mintea sa, că a așteptat doar momentul în care să reapară prima iubire, pentru a abandona existența de șef al bandei — „nu o dată am simțit impulsul irezistibil de a o rupe cu viața asta de gentleman-gangster".

Rimma, mai puțin experimentată, cade în cursa acestei grosolane mistificări. Ea crede că, într-adevăr, căile cele mai indicate pentru a găsi adevărata soluție problemelor vieții, smulgerea din existența anodină, nu pot fi aflate pe temeiul realului, ci numai recurgînd la o evaziune în lumea himerelor. Astfel, ea cade victima „filozofiei" curente în societatea capitalistă, că sînt tot atîtea adevăruri cîte persoane există. În felul acesta, contribuie și ea la sporirea haosului de „adevăruri", unde destrăbălarea subiectivității e cotată ca valoarea cea mai strălucitoare. Rimma crede, pînă în momentul cînd Luc izbutește s-o lămurească, în pledoaria ipocrită a lui Nell pentru existenţă robinsoniană, pentru izolarea de lume, pentru ignorarea totală a adevărului. Ea îl crede pe Nell, cînd acesta pronunţă : „Vom fi numai noi, Rimma, numai noi vom avea importanţă. Noi şi adevărul nostru, care va fi unicul adevăr uman, adevărul universal". Rimma nu-şi dă seama de făţărnicia gangsterului. Nu-şi dă seama că omul care vorbeşte astfel nu face, sub masca bunei credinţe, decît să-şi rafineze armele necesare lui într-o luptă aprigă dar subtilă, dusă pe cîmpul ideilor şi concepţiilor despre viaţă.

Căutările lui Luc ajung la aflarea efectivă a adevărului. Luc îl descoperă în sfera în care primează interesele colectivităţii, acţiunile care urmăresc eliberarea şi victoria clasei muncitoare. Autorul nu ezită să arate tribulaţiile prin care trece eroul său preferat ; peregrinările prin toate ţările lumii lasă urme adînci în conştiinţa sa, îl ajută să se convingă de existenţa cîtorva „adevăruri elementare...", „capitalist şi proletar, exploatator şi exploatat, cinste şi necinste". El dobîndeşte certitudinea că pretutindeni în statele capitaliste situaţia clasei muncitoare e aceeaşi. Chiar locurile etichetate cu epitetul de „paradis terestru" cunosc o înverşunată exploatare a omului de către om. „Am fost prin toate locurile acelea exotice (e vorba de Antile, Bermude etc.) în căutare de lucru, şi zău, dacă pitorescul lor nu e o spoială pentru proşti. O reclamă bine ticluită", spune la începutul disputei ideologice din piesă, Luc, şomerul. Prin persoana acestuia, Victor Bîrlădeanu arată totodată şi posibilitatea muncitorului de a creşte în mod grabnic, de la treapta acceptării pasive a exploatării la stadiul luptei organizate împotriva capitalismului. În vreme ce lucra pe una din insulele „paradis", Luc era animat doar de dorinţa : „bănuţii să iasă". Contactul cu realitatea brutală, suferinţa, aviditatea de a cunoaşte cauzele stării acesteia mizerabile urgentează apariţia conştiinţei de clasă, capabilă să-şi înţeleagă şi să-şi apere interesele. Mai mult, Luc ajunge să devină la rîndul său un ideolog al clasei sale, un viguros mobilizator la lupta pentru descătuşarea ei. În acest sens, victoria lui în disputa de idei cu Nell şi faptul că Rimma se va înrola în rîndurile militanţilor pentru cauza clasei muncitoare, sînt — ca şi eroul — simbolice.

Dansatoarea e tipul omului ezitant. Acesta pendulează cînd spre o alternativă, cînd spre alta, nedecis. Are nevoie de un fapt revelatoriu, care să determine în el o fixare a poziţiei. Acest lucru se întîmplă cînd frămîntările Rimmei sînt înţelese de oamenii muncii, noii ei spectatori, cei care aplaudă pe artista huiduită cu o seară înainte de parterul snobilor. Momentul e de mare însemnătate, echivalent cu o răscruce hotărîtoare în viaţa ei. În clipele de adîncă îndoială, cînd era torturată de întrebări nenumărate cu privire la menirea ei, Rimma credea că există o ţară a dansului, undeva la capătul pămîntului, unde va fi în sfîrşit înţeleasă. Realitatea i-a demonstrat însă că patria artei e peste tot unde există oameni, dar că nu aceasta e principalul, ci cui şi ce vorbeşte arta ta şi dacă eşti sau nu înţeles de oameni, dacă eşti sau nu înconjurat de dragostea lor. Aceste lucruri dăruiesc artistului un drept nepreţuit : dreptul la bucuria împlinirii unei misiuni, bucurie pe care societatea miliardarilor şi slujitorii ei nu i-o pot oferi niciodată.

De altfel, în piesă o preocupare deosebită este închinată artei, problemelor ei esenţiale : prezenţa antagonică a celor două culturi în sînul aceluiaşi popor, reacţiile divergente ale publicului faţă de aceeaşi operă de artă, reacţii dictate de diferenţele de interese şi de ideologie.

Se pledează în piesă pentru arta care se adresează maselor, care izbuteşte să cîştige aderenţa oamenilor muncii. Se accentuează necesitatea ca arta să devină un tonifiant al vieţii în lupta împotriva exploatării şi pentru o orînduire dreaptă, socialistă. La rîndul lor, oamenii muncii pot să convingă prin atitudinea lor sinceră pe artişti de rostul important pe care aceştia îl au în societate, acela de a

Cristea Avram (Gangsterul) şi Gheorghe Pătru (Necunoscutul)

îmbogăţi şi întări cunoştinţele: „Pentru dumneata, Rimma, dansul nu e un joc, un simplu joc al picioarelor şi al mîinilor, ci un mod de a trăi, de a năzui, de a visa. Un izvor de bucurie pentru oameni", îi spune Luc dansatoarei, repudiată de snobi.

Bîrlădeanu rosteşte adevărul, simplu, cald, cu convingere. Mesajul său e adresat adevăratei umanităţi, aceleia care luptă pentru o viaţă mai bună şi aceleia care, chiar dacă vremelnic ezită să se situeze făţiş pe o poziţie justă, poate dobîndi convingerea şi elanul de a se înrola în rîndurile combatanţilor pentru progres. Acestei umanităţi i se adresează autorul: „Să ai încredere în noi, cei mulţi, lacomi de frumuseţe, de bucurie şi lumină... Crede în forţa mereu născătoare de forţe a poporului şi vei cunoaşte unele din cele mai tulburătoare bucurii pe care le poate cunoaşte un om, un artist..." În acest sens, apelul dobîndeşte o mare putere de mobilizare a tuturor forţelor omeneşti creatoare.

Spuneam la început că lucrarea ar putea fi inclusă în aşa-numita categorie a dramei de idei. În adevăr, în piesă, ideile abundă, se elucidează probleme de principiu ale vieţii sociale, ale moralei, ale conştiinţei umane, ale artei etc. Dar, de cele mai multe ori, aceste idei nu sînt incorporate îndeajuns în personajele care le comunică. Or, ceea ce dăruieşte viaţă chiar dramei de idei e existenţa unor caractere viguroase, puternic individualizate. Cînd ele lipsesc, înseşi ideile care stau la baza piesei se lichefiază. Eroii dramei de idei trebuie să fie expresia unor vieţi clocotitoare, angajate într-un conflict de mare intensitate. În această privinţă, *Hamlet, Jocul ielelor, Citadela sfărîmată* constituie un exemplu grăitor a ceea ce înseamnă drama de idei. Hamlet, Gelu Ruscanu, sînt oameni de o forţă intelectuală deosebită şi cu o viaţă sufletească incandescentă.

Cu atît mai serioasă e necesitatea unor eroi perfect individualizaţi cînd se urmăreşte reflectarea unui amplu proces prin numai trei personaje cu un pronunţat caracter simbolic. Or, Luc, Nell şi Rimma nu izbutesc să fie individualizaţi întru totul, nici în dialog, nici în acţiune. Toţi trei vorbesc foarte asemănător, disimili-

Cristea Avram (Gangsterul), Gheorghe Pătru (Necunoscutul), Marina Bașta (Dansatoarea)

tudinile sînt determinate doar de poziția în care autorul îi așază. Acțiunile la care asistăm au un caracter descriptiv, biografia eroilor e cunoscută prin dese retrospective, prin ceea ce spun ei despre sine, lucru ce îngreuiază urmărirea acțiunii dramatice efective. Fabulația piesei nu e suficientă pentru a asigura viabilitatea dramei și eficiența ideilor pe care le propagă.

În adevăr, în afara clipelor cînd personajele piesei își descoperă universul lăuntric, cînd vorbele lor sînt inspirate de sentiment și izbutesc — cum arătam — să convingă, în momentele culminante își face apariția retorismul. Frazelor încărcate de sensuri li se diminuează forța de convingere printr-o supralicitare a cuvintelor sunătoare, care fură poate prin muzicalitate, dar nu pătrund în inimi. În asemenea scene, simplitatea în expresie — posibilă numai înlăuntrul unor caractere clar conturate — ar fi dăruit o eficacitate deosebită întregului conținut de idei al piesei.

Dansatoarea, Gangsterul și Necunoscutul a cunoscut prima transfigurație scenică la Timișoara. Un colectiv de tineri și-a asumat misiunea dificilă de a dărui viață ideilor unei piese care pretinde o îmbinare armonioasă a exaltării și gravității, a certitudinii și a nesiguranței, a pasiunii și inflexibilității. Rolurile, prin caracterul lor de simbol, dobîndesc un coeficient de dificultate, dar, în același timp, oferă o substanțială satisfacție în clipa cînd sensurile lor sînt stăpînite și, prin mijlocirea actorilor, se răspîndesc luminoase printre spectatori. Uneori, schimbul replicilor trebuie să stîrnească scîntei, să dea iluzia unei temperaturi voltaice. Într-o asemenea atmosferă, notele false, stridente, desfigurează nu numai fizionomia personajelor, ci micșorează însăși eficiența mesajului revoluționar al piesei. Cele trei personaje se aliniază ca figurile unui basorelief, dar în care trebuie să se evidențieze în special Luc.

Din păcate, în spectacolul Teatrului de Stat din Timișoara am asistat la o inversare a raportului de valori al personajelor. Luc, în interpretarea lui Gheorghe

Pătru, a căzut pe planul al treilea, cedînd locul său în ordinea importanței, gangsterului și Rimmei. Lucrul a fost posibil, fiindcă atît regia, cît și actorul au înțeles într-un mod limitat personajul. În spectacol s-a ignorat complexitatea sufletească a eroului și, mai mult, s-au descoperit laturi care nu-i aparțin : blazarea, scepticismul, agravate de o monotonie stăruitoare în exprimare. Multe replici au fost pronunțate fără o alternare cît de ușoară a tonurilor. De aci, impresia hotărît de indiferență, pe care o degajă personajul în scenă. La această imagine contribuie și atitudinea fizică a actorului, care, în majoritatea momentelor, pare gîrbovit, împovărat de griji. Or, Luc trebuia reliefat în așa măsură pe scenă încît figura lui să domine. Lucrul se impunea cu atît mai mult cu cît această punere în evidență e determinată de apartenența sa socială, de faptul că el e reprezentantul noii societăți libere de exploatare, pentru care luptă. Pe umerii lui Luc apasă și răspunderea pe care o implică acreditarea sa în funcția de simbol al adevăratei umanități. Interpretul Necunoscutului trebuia, așadar, să topească în imaginea scenică a acestuia, o multitudine de trăsături : hotărîre, abnegație, intrepriditate, luciditate, mîndrie, dispreț, ură, prietenie, dragoste etc. Adeseori pe parcurs, rolul pretinde o interferență contrastantă a stărilor sufletești, cîteodată chiar în intervalul unei singure replici. Acest fapt dictează o mare mobilitate actorului, solicită o apreciabilă experiență scenică. Prea puține din aceste condiții au izbutit să se reflecte în jocul lui Gheorghe Pătru, și astfel, interpretul lui Nell a trecut pe primul plan.

Cristea Avram, posedînd o tehnică interpretativă remarcabilă, a reușit să dea adîncime rolului, umanizîndu-și personajul chiar și atunci cînd nu era deloc indicat. Jocul său trădează plenitudinea sufletească a eroului, lupta interioară, cinismul și, uneori, multă căldură și sinceră afecțiune pentru Rimma. Această atitudine a făcut în mare măsură ca, spre final, cînd autorul reliefează trăsăturile care dezumanizează pe șeful „lupilor negri", actorul să recurgă la o bruscă întunecare a gangsterului printr-o îngroșare patologică în comportare. Diferența dintre cele două ipostaze e atît de mare, încît asistăm parcă la intrarea în scenă a altui personaj.

Marinei Bașta i-a revenit rolul dificil al dansatoarei. Pentru a realiza imaginea unei existențe pe două tărîmuri, pentru a înfățișa chinul creat de greutatea opțiunii, trebuie să dispui de numeroase mijloace care sînt apanajul măiestriei. Actrița nu le-a posedat pe toate, dar s-a străduit să înfățișeze un personaj cît mai omenesc, plauzibil în acțiunile sale, deși uneori permite melodramei să-și semnaleze prezența în jocul ei.

Cele cîteva scene de dans care trebuiau să semnifice căutările Rimmei, au fost jucate de Maria Klein. Balerina a căutat să înlocuiască absența fanteziei coregrafului (Trixy Checais) prin dăruire și căldură în interpretare. Totuși, evoluția ei a corespuns doar într-o mică măsură simbolului pe care-l reprezenta dansul Rimmei, acela de a căuta să arate cum cresc firele de iarbă, cum orbii își dobîndesc vederea.

Spectacolul s-a desfășurat în schimb într-un cadru plastic inspirat și cald, imaginat de Horia Popescu. Îndeosebi, camera din subterană, prin elemente puține, a sugerat de la început înfățișarea lăuntrică a locatarului. Mai puțin reușit însă e decorul care reflectă piața unde stau greviștii în așteptare. Aci, chiar coloritul e foarte puțin expresiv.

Regia lui Ion Maximilian e în mare măsură vinovată de inadvertențele și abaterile survenite pe parcursul spectacolului. Îi imputăm inversarea însemnătății personajelor din piesă, lipsa de coeziune dintre ele în unele momente și ratarea tabloului care înfățișează greviștii în așteptarea luptei — moment culminant al reprezentației. Dar ar fi nedrept dacă am nesocoti rolul regiei în crearea atmosferei în care se clarifică cu succes multe din problemele piesei.

Mircea Mancaş

OMUL NOU ÎN OPERA LUI M. DAVIDOGLU

Pentru dramaturgia noastră actuală, prezenţa lui M. Davidoglu în frontul scriitorilor dramatici nu are numai valoarea afirmării unei reale forţe literare. Ea reprezintă totodată un moment creator în dezvoltarea teatrului romînesc a cărui substanţă şi semnificaţie o constituie oglindirea procesului de transformare revoluţionară a societăţii şi afirmarea noului tip de erou: constructor al socialismului în ţara noastră.

Puţini scriitori au păşit cu fermitatea lui M. Davidoglu la conturarea lumii noi în plină prefacere structurală, atacînd marile probleme ale prezentului cu o vigoare şi o cunoaştere adîncă a aspectelor esenţiale ale vieţii. Învingînd uşor dibuirile debutului, dramaturgul a apărut ca o personalitate închegată din punct de vedere artistic chiar de la primele sale lucrări dramatice. Încă de la *Omul din Ceatal* — în care e oglindită o lume unde persistă superstiţiile, ereziile mistice şi tradiţiile înapoiate de viaţă — autorul aduce pe primul plan şi începutul de trezire a conştiinţei de clasă a pescarilor din deltă, exploataţi de un patronat fără scrupule. Drama umană nu se datoreşte în esenţă unui conflict instinctual sau afectiv, deşi în sufletul omului dominat de tragicul accidentului natural atît de frecvent, elementul predestinării ocupă un loc central. Ea se conturează îndeosebi pe linia conştiinţei de luptă colectivă, a solidarităţii de clasă, încă fragilă şi inconsistentă, dar totuşi clară în perspectiva finală a piesei.

Opoziţia dintre cei doi fii ai bătrînului Pavel — Lavrentie şi Mihai — are la bază o înţelegere total deosebită a sensului vieţii: lupta dintre aservire şi emancipare economico-socială. Aci, nu e prezentă concurenţa individuală în sînul aceleiaşi clase, ci conflictul între clase cu ideologii opuse, de inegală valoare etică. E, pentru început, prezenţa „noului", a conştiinţei de clasă a muncitorilor, în contrast cu persistenţa unei forme inumane a vechilor relaţii sociale. Şi, chiar dacă pieirea omului ce întrupează perpetuarea trecutului de exploatare a muncii, e datorită în egală măsură unui accident natural, cît şi setei lui de avere, ura celor ameninţaţi în viaţa şi libertatea lor de egoismul exacerbat al noului exploatator izbucneşte în solidaritatea grupului împotriva reînnoirii oricăror forme de înrobire.

Reflectînd în lumina legilor dialectice, uriaşa transformare revoluţionară a epocii construirii socialismului, creaţia literară a lui M. Davidoglu urmăreşte etapele pregătirii şi consolidării economiei socialiste şi cu afirmarea noului tip uman, erou al muncii în sistemul noilor relaţii de producţie. Opoziţia forţelor antagoniste, oglindind permanenţa luptei de clasă în epoca de trecere la socialism, alături de sublinierea creşterii factorilor decisivi în perspectiva victoriei finale a socialismului. constituie osatura ideologică ce leagă într-un amplu angrenaj tabloul variatelor episoade înfăţişate de dramaturg, fragmente din marea epopee a eroismului contemporan al oamenilor muncii.

Scenă din „Minerii“ (Teatrul Național „I. L. Caragiale“)

Tema muncii, axată pe înfruntarea forțelor adverse, capătă o substanțialitate tipică și o deosebită valoare artistică. Ea poate fi urmărită în principalele etape de creație ale scriitorului, în opere care — în bună măsură — pot fi socotite ca trecînd în fondul de aur al repertoriului în noul teatru romînesc.

M. Davidoglu a abordat cu curaj tema luptei pentru industrializarea socialistă, cu întreaga serie de implicații ideologice și morale, într-un moment în care noua realitate revoluționară din țara noastră intra cu timiditate în orientarea literaturii noastre contemporane. *Minerii* reflectă acel moment din istoria construirii socialismului în țara noastră în care „bătălia“ pentru cărbune era o condiție esențială, în pregătirea bazelor economice ale socialismului. Puternică prin oglindirea veridică a acestui moment și prin baza reală a conflictului dramatic, piesa dezvăluie cele două aspecte caracteristice ale problematicei sociale, cele două linii de dezvoltare ale acțiunii revoluționare în lumea oamenilor muncii : lupta pentru zdrobirea rezistenței resturilor clasei dominante din trecut, și acțiunea de întărire a conștiinței omului muncii în direcția concepției socialiste despre viață. Aci, în *Minerii,* conștiința solidarității de clasă apare în desfășurarea luptei de fiecare zi ; oscilația minerilor sub înrîurirea dușmanului de clasă și a presiunii lipsurilor vieții din acele zile, face loc treptat unei orientări lucide, exprimată într-o atitudine fermă și pozitivă față de muncă. Factorul uman hotărîtor în această luptă, e noul tip de om (Anton Nastai), care merge în întîmpinarea greutăților ce frînează elanul în muncă, înfrîngînd deopotrivă scepticismul bătrînilor mineri (Ui-Baci, Mogoș) ca și uneltirile sabotoare ale resturilor clasei exploatatoare (Vlanga, Bălean, Olga etc). Mesajul omului nou, de factură revoluționară, e pregnant și definitoriu pentru concepția comunității morale și a sensului muncii pe plan istoric și social : „Cu fiecare tonă de cărbune... îți trimiți inima și gîndurile să încălzească și să lumineze... Cărbunele nostru luminează... El ni-e legătura cu oamenii... fiindcă prin munca noastră noi trăim mai departe în sute și sute de mii de oameni... Trăim veșnic" *(Minerii,* act. II).

Cu aceeași forță de caracterizare a esenței faptului revoluționar pe planul realității și al conștiinței omului în epoca construirii socialismului, M. Davidoglu înfățișează în *Cetatea de foc* lupta oțelarilor reșițeni pentru îmbunătățirea producției lor în momentele cînd se iniția „Planul de stat", marcînd creșterea conștiinței de clasă în rîndurile oamenilor muncii în acest principal sector al industriei socialiste. Pe canavaua largă a eforturilor constructive, se precizează aportul muncitorului de tip nou (Pavel Arjoca) pentru înlăturarea frînelor sabotoare din calea avîntului creator al clasei muncitoare, eroismul dramatic bazat pe sentimentul înaltei responsabilități în muncă, intoleranța față de orice atitudine care exprimă compromisul. În fața persistenței unor trăsături ale mentalității micburgheze în sufletul unor muncitori cinstiți, dar incapabili a înțelege de la început noile condiții ale muncii în regimul socialist, (Petru Arjoca), ca și împotriva celor ce reprezintă dușmanul de clasă, intransigența eroului merge pînă la ciocnirea directă ce amenință relațiile familiale. Conflictul în familia Arjoca, contrar aparențelor, nu este un conflict între generații, ci are la bază opoziția ideologică. El se va încheia în clipa în care bătrînul maistru, împins de un orgoliu vetust la părăsirea furnalelor, surd la argumentele fiului său Pavel, parțial receptiv la caldul apel al secretarului organizației de partid, se va convinge unde este adevărul — în mersul dramei care-i amenință însăși familia (răpirea lui Dominic de către banda fascistă a lui Alec Jemănar) și se va alătura din convingere muncitorilor oțelari, care asigură creșterea producției de laminate.

Scenă din „Nemaipomenita furtună" (Teatrul „C. Nottara")

Contrar unor lucrări dramatice, în care schematismul personajelor și superficiala lor încadrare în ambianța socială subțiază filonul realist al creației literare, Davidoglu își integrează eroii în procesul de transformare adîncă a societății, în afundul răscolitor al frămîntărilor morale, care duce la descoperirea unor valori etice excepționale pentru definirea caracterului lor uman. Rezistența lui Petru Arjoca, bătrînul maistru furnalist, în fața inovațiilor, e rezultatul unei mentalități înapoiate mic-burgheze și reformiste, care se cere învinsă printr-un efort educativ, în timp ce integrarea lui în noul ritm al muncii exprimă victoria concepției de viață a clasei muncitoare asupra unui element cinstit, dar inițial lipsit de o justă înțelegere a problemelor politice și sociale ale actualității. Efortul sistematic, constant și multilateral al întregii comunități de muncă, sfîrșește prin a-l recupera, aliniindu-l în frontul muncitorilor înaintați, cu atît mai ferm pe noua poziție, cu cît a fost mai adînc procesul de conștiință care i-a precedat hotărîrea finală.

Interferența planului social cu acțiunea eroică individuală oferă scriitorului — aci ca și în celelalte piese ale sale — nu numai prilejul de a rezolva conflictul dramatic în sensul liniei de dezvoltare a vieții noi ci totodată și izvorul unei largi varietăți tipologice, ca și a unei serii întregi de elemente valoroase de viață.

Fiecare personaj se valorifică printr-o atitudine specifică, determinată de coordonatele structurii psihice și vieții proprii. Pavel Arjoca — intransigent, stăpînit obsesiv de pasiunea producției, Dumi — poet și sportiv, Pista — emotiv și pur, devotat și entuziast, Muntean — logic, sobru în gesturi și argumente, dar hotărît și drept, Aroh — tare în conștiința datoriei și a luptei contra dușmanului de clasă ; în timp ce grupul sabotor (Liviu, Brebenar, Sabău) reacționează cu ipocrizie, manifestînd o atenție vădită la riscurile propriilor acte, căutînd, fără șanse, sprijin acțiunii lor în îndoielile și frămîntările bătrînului Petru Arjoca.

Lupta revoluționară constituie cadrul de acțiune și definire concretă a eroilor, departe de orice tendință de autoliniștire idilică în rezolvarea conflictului dramatic.

Permanenta întrepătrundere a aspectelor luptei de clasă cu relațiile familiare în lumea muncitorilor oțelari e vizibilă în cele mai caracteristice momente de încordare dramatică. Ciocnirea dintre Aron Gherghei și Petru Arjoca pune în lumină nu numai infatuarea egoistă a orgoliosului maistru, ci totodată diferența gradului de înțelegere și de nivel ideologic, în sezisarea problemelor acute ale muncii socialiste. Dramatica tensiune, care îl izolează temporar pe Petru Arjoca de restul familiei, se explică prin contrastul pe care atitudinea sa îl creează față de comunitatea de viață, de indisolubila legătură între procesul muncii și aspirațiile familiare ale oamenilor din uzină. Nu numai un muncitor încercat ca Aron Gherghei sau un comunist intransigent și exigent ca Pavel Arjoca, dar pînă și bătrîna Silvia — soția maistrului — mărturisește cu convingere și emoție, că niciodată nu a considerat viața din uzină, separată — în năzuințele ei — de viața familiară : „Multă vreme am socotit uzina ca și pe casa mea și chiar așa este..." *(Cetatea de foc,* act. III).

Cu fondul lor adînc dramatic, cu gravitatea firească problemelor pe care le pune o inedită experiență de viață, eroii lui M. Davidoglu reușesc totuși să risipească atmosfera sumbră pe care tind s-o propage elementele dușmănoase care amenință viața nouă în curs de afirmare. Există o trăsătură specifică personajelor eroice, în piesele sale, care constituie, în mare măsură și specificul artei dramaturgului : îmbinarea avîntului romantic, cu conștiința propriilor lor forțe creatoare. Perseverența lui Pista care nu obosește de a-și cînta din citeră dragostea sa „frunzuliței de aur“, cu toate visurile muncii lui de prim-topitor; elanul de adolescent al lui Dumi, pentru care visul se împletește cu realitatea însăși a vieții, cu inevitabila predilecție pentru manifestările sportive, cu amestecul ștrengăresc prin care contribuie la întărirea dragostei „oțelarului prima lux“ pentru Florica, sora sa. Un eroism care îmbină dragostea de viață cu sfidarea morții, iubirea de oameni cu ura pentru dușmanii lumii socialiste, creează o atmosferă de poezie — uneori naivă sau artificială prin solemnitatea ei — dar definitorie și caracteristică pentru omul nou, al cărui portret moral Davidoglu s-a angajat să-l zugrăvească.

Arătam la inceputul acestor rînduri, că opera lui M. Davidoglu s-a dezvoltat în directă concordanță cu desfășurarea eforturilor închinate construirii socialismului, urmărind să reflecte aspecte umane dintre cele mai semnificative ale transformărilor revoluționare din țara noastră. Tematica pieselor sale nu este de aceea unilaterală. Lumea personajelor e variată și atitudinea combativă a omului nou — a eroului construirii socialismului — față de resturile clasei exploatatoare, față de rezidurile mentalității învechite, înapoiate, constituie în general motivarea conflictului dramatic axat în jurul realității noastre sociale în plin proces revoluționar. Maturizarea creației artistice a lui Davidoglu se împletește cu participarea lui pasionată de scriitor la lupta pentru afirmarea noului, cu oglindirea valorilor morale ale tipului uman, promotor al ideologiei revoluționare și factor activ în construirea lumii socialiste.

S-ar putea spune că, de la cele mai simple scenarii radiofonice *(Zăporul, Flăcăul de pe Ceanul Mare, Steagul celor de pe munte)* pînă la drama amplă prin implicațiile sociale și mesajul ei revoluționar *(Minerii, Cetatea de foc)*, o trăsătură unică pune în valoare, în dramaturgia lui Davidoglu, eroismul uman în condițiile epocii de construire a socialismului. Aceasta e experiența dramatică de viață a eroilor, experiență care dezvăluie virtuțile combative, partinice ale omului nou, forța morală cu care acesta înfruntă și depășește atît dificultățile inerente noii orînduiri sociale în curs de realizare, cît și rezistența dușmanului de clasă în curs de lichidare. În genere, fermitatea convingerii și optimismului nezdruncinat definesc inițial pe eroii lui M. Davidoglu. Anton Nastai nu ezită a-și pune viața în primejdie pentru a demonstra amestecul sabotor în eșecurile trecătoare ale „întrecerilor“ și în riscurile muncii subterane. Pavel Arjoca și Aron Gherghei sînt gata a-și sacrifica primul, afecțiunea părintească, al doilea, o veche și nealterată prietenie, cimentată prin lungi ani de suferință și muncă comună, pentru a nu trăda cauza clasei muncitoare.

Eroii lui Davidoglu se definesc prin experiența dramatică a vieții de luptă, care-i înalță și îi purifică, ridicîndu-i pe cea mai înaltă treaptă a conștiinței și demnității umane. Proba rezistenței morale a omului pătruns de idealul unei vieți superioare prin valorile etice pe care le promovează, e un „leitmotiv“ tratat cu nuanțare, variație și mare forță sugestivă. Îl regăsim, în egală măsură, în evocarea impresionantă a luptei comuniștilor în ilegalitate, al căror eroism se îmbină cu o totală dăruire pentru marea cauză revoluționară. Îl întîlnim cu o amploare nebănuită în actul eroic al omului nou, care, trezit la conștiința marilor sarcini ale construirii socialismului, eliberat „nu numai de cătușele materiale, dar și de josnicele prejudecăți ale burgheziei“ (Gorki), se situează pe linia tragicului optimist, al sacrificiului care deschide calea victoriei inevitabile a forțelor revoluționare.

Există unele piese ale lui M. Davidoglu, care concentrează un singur episod dramatic, ridicînd însă clipa hotărîtoare la valoarea simbolică a unei reacții tipice, esenţiale pentru caracterizarea ţinutei etice a noului tip de om. A trecut de pildă, puţin remarcat de critica noastră, actul intitulat semnificativ: *„Inimă vitează“* — poate una din cele mai realizate contribuţii ale scriitorului la genul scurt al dramaturgiei actuale. În atmosfera apăsătoare a închisorilor trecutului regim de opresiune, în care suferinţele fizice şi morale depăşesc imaginaţia infernului dantesc, se desfăşoară acţiunea de rezistenţă împotriva metodelor barbare ale fascismului şi de îndeplinire a sarcinilor luptei revoluţionare.

Diferenţele de structură socială şi de nivel intelectual se topesc într-o comunitate de adîncă înţelegere umană, care face din deţinutele politice ale închisorii, purtătoarele mesajului de luptă al partidului. O pagină autentică de istorie e scrisă în clipa în care eroina principală îşi încheie prematur viaţa, sub zidurile surpate de un bombardament aerian duşman, cu conştiinţa împăcată că s-a dăruit în întregime acţiunii de salvgardare a intereselor marii comunităţi revoluţionare, avertizîndu-şi la timp tovarăşii de luptă de cursele întinse de spionajul poliţienesc pentru descoperirea grupurilor de acţiune comunistă. Eroismul se îmbină aici cu duioşia emoţionantă a solidarităţii în suferinţă, reliefînd un întreg complex de calităţi morale, pe care numai marile încercări ale vieţii sînt în măsură să le pună în lumină.

O rezervă, care se poate aduce construcţiei acestui impresionant act dramatic, este ecoul obsedant al torturilor fizice redate pe linia mijloacelor de expresie naturaliste, care dizolvă — pe alocuri — sentimentul eroic al rezistenţei morale într-o atitudine de resemnare şi depresiune psihică, asemeni tragicului uman în faţa unui destin implacabil.

Ampla perspectivă a acţiunii dramatice în opera lui M. Davidoglu se explică prin proiectarea eroului şi dramei sale pe planul social-istoric al epocii. Per-

Scenă din „Minerii“ (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“)

Scenă din „Cetatea de foc" (Teatrul Național „I. L. Caragiale")

sonajele devin astfel purtătoare ale năzuințelor colective, iar drama individuală se încadrează în planul imens al înfruntării forțelor sociale în luptă. În fond, toate personajele pozitive din teatrul lui M. Davidoglu — oameni cu o viață sufletească bogată, căci autorul nu are preferință pentru o singură dimensiune în caracterizarea psihologiei umane — se definesc, în cadrul și sub presiunea marilor „încercări", ca eroi ai zilelor noastre, cîștigați definitiv pentru marea operă a socialismului.

În evoluția creației literare a lui M. Davidoglu, care — cu ani de zile în urmă — atinsese un moment culminat în reflectarea luptei pentru construirea socialismului cu *Cetatea de foc,* a urmat o perioadă caracterizată prin apariția unor opere mai puțin concludente și semnificative, din punctul de vedere al realizării artistice și al selecției tipice a personajelor. Firește, scriitorul urmărește și aci procesul amplu al afirmării forțelor revoluționare pe fundalul luptei de clasă, în noile etape ale industrializării socialiste *(Schimbul de onoare)* sau redă eroismul comuniștilor în ultimele zile ale dominației fasciste la noi, încercînd să reflecte momentul eliberării țării de sîngeroasa teroare fascistă *(Orașul în flăcări).* Dar nota de umanitate în caracterizarea personajelor e uneori deficientă, alteori deformantă.

Schimbul de onoare pune problema vigilenței împotriva unor abile forme de manifestare a dușmanului de clasă, strecurat — cu concursul unor complicități oculte — pînă în posturile de conducere ale muncii socialiste, de unde încearcă să frîneze procesul de producție. Un aspect nou al acțiunii de sabotaj — subminarea din interior a încrederii oamenilor muncii în rezultatele economiei socialiste și în proprii lor conducători — e demascat cu pătrundere în dezvăluirea uneltirilor pentru eșuarea „schimbului de onoare", organizat de muncitorii unei uzine de motoare, cu ocazia zilei de 1 Mai. Conflictul dramatic, deosebit de intens, se concentrează în jurul a două personaje-cheie; de o parte directorul-adjunct al întreprinderii, fost muncitor îmburghezit, care pentru a acoperi o trădare din ilegalitate, devine complicele elementelor dușmănoase și sabotoare din întreprindere (I. Stratulat); de cealaltă parte, muncitorul devotat, a cărui viață e total legată de cauza socialismului (Panait Șerban), ajutat de ceilalți comuniști din întreprindere. Piesa încearcă astfel — urmărind un alt aspect al luptei pentru demascarea dușmanului de clasă — să realizeze o „biografie“ a descompunerii treptate a omului rupt de clasa muncitoare și de cauza ei, devenit inevitabil dușmanul acesteia.

Dar în duelul acut, care opune din ce în ce mai hotărît pe adversari pînă în momentul rezolvării finale, autorul pierde din vedere raportul just de forțe care exprimă antagonismul de clasă în atitudinea celor două personaje. Atenția lui Davidoglu se îndreaptă cu o vizibilă preferință către elementul negativ pe care îl caracterizează cu un larg apel la procedeele analizei psihologice, insistînd asupra frămîntărilor conștiinței sale, definindu-l ca un personaj complex care — prin duplicitate și ipocrizie — reușește să înșele vigilența oamenilor muncii și a principalului său adversar, Panait Șerban. Pare neverosimilă însă „eclipsa“ simțului politic a fruntașilor uzinei, cu excepția parțială a secretarului de partid (Docan), întrucît tonul ostentativ al perorațiilor lui Stratulat, autoelogiile pe care și le conferă, apelul la „eroismul“ său trecut, sînt false din punct de vedere psihologic, inutile pentru camuflarea propriei atitudini. Cu toată folosirea acestor variate mijloace în definirea tipului negativ, personajul rămîne neconvingător pe tot cuprinsul desfășurării conflictului dramatic, trezind nedumerirea spectatorului asupra autenticității unui atare exemplar uman și a succesului — chiar trecător — al comportării sale în condițiile ascuțitei lupte de clasă actuale.

În personajul pozitiv al muncitorului Șerban Panait, întîlnim însă un erou schematic, obsedat de mașini și motoare, limitat în dorințele și aspirațiile sale, insuficient orientat în problemele vieții și ale muncii. Lipsit de complexitatea sufletească, incapabil să întrevadă aspectul moral al noilor relații umane în totalitatea lor, căldura iubirii și perspectiva largă a vieții noi, Șerban nu este tipul reprezentativ al omului nou, al omului epocii socialiste, decît sub aspectul devotamentului său în procesul muncii. Mult prea credul în raporturile sale cu Stratulat, care reușește un timp neverosimil de lung să îi înșele vigilența și să-i adoarmă bănuielile, Panait Șerban este omul văzut pe o singură dimensiune psihică ceea ce îngustează sensibil valențele sale sufletești.

Cu *Orașul în flăcări* M. Davidoglu abordează tematica dramei eroice propriu-zise, străbătută de suflul patriotic al luptei comuniștilor pentru înlăturarea fascismului, al cărui preludiu în opera scriitorului fusese actul dramatic: *Inimă vitează*. Esența piesei o constituie sacrificiul muncitorilor comuniști, care grăbesc — prin acțiunea lor armată — distrugerea ultimelor focare de rezistență fascistă în preajma grupării forțelor patriotice pentru determinarea desprinderii țării din angrenajul politicii naziste, în momentele cînd, sub presiunea înaintării victorioase a armatelor sovietice, războiul criminal în care fusese împins și poporul nostru intra în faza finală.

Există în această piesă o remarcabilă proiecție a acțiunilor umane pe planul psihologic, o caracterizare a actului eroic prin structura morală a personajelor, exprimînd puternic contrastul mentalității de clasă, punînd față în față meschinele interese ale lumii exploatatoare (Raluca și George Caramfil) și sadicul ei egoism, cu dragostea de om și năzuințele clasei muncitoare către o lume superioară. Tudorița Roșca, femeia care și-a pierdut soțul și fiii în lupta contra nazismului, trece un ultim examen, sacrificîndu-și propria-i viață într-un moment dramatic impresionant.

Trebuie spus totuși că o cunoaștere mai adîncă a realității ar fi făcut pe autor să pună în relief acțiunea de luptă a muncitorilor împotriva fascismului, nu ca o inițiativă spontană, subiectivă, ci sub aspectul real al insurecției armate organizate sub directa îndrumare și conducere a partidului clasei muncitoare.

Căci — în lumina adevărului istoric — lupta eroică a comuniștilor în ultimele clipe ale dominației fasciste în țara noastră, nu a fost rezultatul unor acțiuni sporadice, anarhice ori izolate, fără sorți de izbîndă, ci dimpotrivă traducerea în fapt a unui plan de amplă acțiune colectivă, elaborat de Partidul Comunist Romîn, disciplinînd eforturile individuale în vederea loviturii finale dată nazismului în derută și pregătind ziua istorică de 23 August.

De asemenea faptul că autorul fixează cadrul spațial al acțiunii la un adăpost subteran, în care inevitabil nu se poate desfășura o largă mișcare scenică — îi limitează mijloacele de demonstrație artistică a mesajului de idei și îi răpește perspectiva actului istoric în ampla lui desfășurare. Căci dacă scenele, în care se definește caracterul personajelor pe linia diferențierii mentalității de clasă, sînt incontestabil dramatice și concludente, ele nu servesc intenția majoră a piesei, de a pune în lumină măreția luptei eroice a clasei muncitoare pentru pregătirea eliberării țării.

În același timp forța de concretizare a ideii în imagini artistice concludente, nu e la înălțimea intenției scriitorului. Evoluția personajelor e uneori grăbită și insuficient motivată. Sentimentul groazei, care ține în încordare scenele ultimului act, vădesc o alunecare pe linia procedeelor naturaliste, în timp ce abjecția moravurilor clasei burgheze e redată cu ostentație și insuficientă motivare a acțiunii dramatice. Este neîndoielnic că o redare mai amplă a proceselor psihice active, ar fi evitat caracterizarea schematică a personajelor, pe o singură linie: aceea a alternanței între iubirea și ura față de om.

Portativul întins al tematicei prezente în opera lui M. Davidoglu nu a putut rămîne străin de evocarea unui alt moment al luptei populare pentru libertate — răscoala țărănimii iobage sub conducerea lui Horia, a cărui figură istorică a pătruns în legendă, inspirînd deopotrivă cîntecul folcloric cît și literatura cultă (Eminescu, St. Iosif, Rebreanu, Z. Bîrsan etc).

Horia lui M. Davidoglu întrunește — într-o creație monumentală — eroismul legendar cu tăria de caracter a conducătorului popular. Construit pe linia prestigiului voievodal, învingînd oscilațiile sufletului uman, care duc uneori la concesii și compromis, el pare dominat de sensul istoriei, de glasul ancestral al luptei pentru libertate. Motivarea hotărîrilor luate, relațiile cu semenii săi — în ochii cărora forța morală îi creează un prestigiu excepțional — totala dăruire pentru cauza obștească, pasiunea pentru răzbunarea nedreptății istorice, detașarea de orice durere pesonală, îl ridică în imaginația populară, pe planul eroului conducător de mase, dincolo de proporțiile umane ale personajului istoric concret.

Tăria caracterului inflexibil îl definește pe Horia ca individualitate unică, în cadrul luptei iobagilor ardeleni pentru dreptatea socială, ca erou epic de o grandoare neobișnuită — expresie a izbucnirii revoluționare a maselor conștiente de necesitatea smulgerii prin forță a dreptului la viață și libertate. Dar demonstrația artistică nu reușește îndeajuns să prezinte „omul" sub aspectul detaliului uman, al gestului spontan și concret, al acțiunii directe, care întregește personalitatea eroului în istorie. Figura lui Horia planează în lumea legendei, asemeni unei forțe a naturii, dominînd de la înalt nivel masa efervescentă a țărănimii răsculate. Umanitatea personajului e deficientă, căci drama lui Horia nu e înfățișată prin acțiunea dramatică propriu-zisă, ci numai în succesiunea istorică a tablourilor, în momente solemne de mare efect „spectaculos". Pe plan dramatic, conflictele eroului, ciocnirile de atitudini, modul de rezolvare a problemelor sînt abia schițate. Nenumăratele conflicte secundare ale celorlalte personaje (Mărian, Uibaru), care străbat tablourile piesei, implică incontestabil elemente tragice, dar nu constituie o ilustrare a dramei centrale a eroului. De aceea piesa lui M. Davidoglu ne apare — așa cum, de altfel, critica teatrală a remarcat la timp — mai mult ca un poem eroic, exprimat în cînturi, decît o dramă istorică, destinată a încadra personalitatea lui Horia, în mod concret, în marea zvîcnire a maselor răsculate pentru pămînt și libertate.

M. Davidoglu rămîne, prin ceea ce este esențial concepției și operei sale dramatice, un martor activ, partinic însuflețit, al eroismului specific realităților noastre. Ultimele piese, care încheie ciclul creațiilor sale pînă în prezent, indică preferința scriitorului pentru marile probleme ale actualității. Viziunea lumii noi în cadrul dramei umane adînc răscolitoare din *Noi cei fără de moarte* sau *Nemaipomenita furtună* atestă și ea prezența statornică a scriitorului în viața de azi a poporului nostru muncitor și vădește noi valențe ale talentului său. Calitatea umană a eroilor zugrăviți de Davidoglu deschide o amplă perspectivă de sezisare a virtuților omului nou. Conștient de sensurile înalte, istorice, ale drumului ce străbate sub conducerea partidului, conștient de inevitabilitatea greutăților întîmpinate pe acest drum, conștient de necesitatea eroismului în lupta pentru înlăturarea acestor greutăți, în lupta pentru învingerea și depășirea încercărilor și adversităților ce înfruntă, omul nou apare călit și plin de demnitate pilduitoare.

Și totuși în evoluția scriitorului se constată accentuarea nefirească a unei trăsături, ce caracteriza — chiar de la început — opera sa dramatică : preferința pentru redarea zbuciumului interior și a proceselor de conștiință, determinate de problematica vieții externe. În măsura în care problemele de conștiință apar ca un reflex normal al vieții sociale, ca un proces de clarificare a eroului față de lumea exterioară (și în acest sens exemplul lui Petru Arjoca e edificator), atenția scriitorului pentru stările psihice-morale ale personajelor e perfect justificată. Din clipa în care însă dramaturgul se preocupă în mod unilateral și excesiv analitic de ele, umbrind mesajul de idei al piesei și coborînd în substratul neclar al motivărilor intime și subiective, se întrevede preferința pentru „cazul psihologic", o înclinare vădită către explorarea psihologistă, neconcludentă, sterilă.

Alături de incontestabila poezie a naturii și de fiorul tragic în care se desfășoară drama umană în ultimele piese ale lui Davidoglu, descifrăm această tendință psihologistă care indică pericolul unei alunecări spre vag și nebulos a creației sale dramatice. Astfel, cu toată victoria finală asupra lui însuși, Valer Mîndruț din *Noi cei fără de moarte* — frămîntările, ezitarea și lașitatea lui efemeră —poartă amprenta excesivei atenții a autorului față de meandrele mărunte ale vieții sufletești a eroului. Tot astfel, conflictul tragic, încheiat cu sinuciderea personajului negativ din *Nemaipomenita furtună* (Mihai Ciorogaru), ajunge la o tardivă limpezire, în urma prea lungii insistențe a scriitorului asupra zbuciumului tulbure din sufletul lui Ciorogaru, determinat de opoziția dintre caracterul degradat și meschin al personajului și planul înalt al noii etici, socialiste.

Opera dramatică a lui M. Davidoglu se situează, prin problematica morală, prin reflectarea aspectelor esențiale ale realității noastre revoluționare și prin netăgăduita sa valoare artistică, pe planul central al dramaturgiei originale de azi. De la scriitorul care a dat viață unora dintre cei mai reprezentativi eroi pozitivi în literatura dramatică actuală și care a redat — într-o superioară demonstrație artistică — victoria forțelor revoluționare în lupta pentru construirea socialismului, așteptăm noi creații de valoare, pentru a îmbogăți în teatrul romînesc realist-socialist tabloul bogat și fresca amplă a realităților și vieții noastre actuale.

Margareta Bărbuță

CONŢINUTUL IDEOLOGIC AL MUNCII REGIZORULUI

NOTE DESPRE REGIA NOASTRĂ PE MARGINEA STAGIUNII TRECUTE

La consfătuirea din iulie a oamenilor de teatru, consacrată problemelor repertoriului, foarte puţini regizori s-au prezentat la tribună. Să fie oare aceasta un semn că problemele repertoriului sînt considerate în rîndul regizorilor ca o răspundere exclusivă a directorului de teatru ? Căci, în adevăr, există regizori care, fie din nu ştiu ce „principiu", fie din fetişizarea obligaţiilor lor profesionale, nu se preocupă decît de piesele pe care le pun ei în scenă.

Absenţa regizorilor de la tribuna consfătuirii poate avea însă şi o altă explicaţie. Regizorii se socotesc, în general, oameni de acţiune, de activitate practică, cel puţin aşa ne-a făcut să credem unul din maeştrii regiei noastre, acum mai bine de un an, cînd a pus capăt în mod neînţeles de brusc discuţiilor despre regie începute de revista *Contemporanul,* prin dictonul bine cunoscut „Teoria ca teoria, dar practica..."

Personal nu cred că munca regizorului este o muncă exclusiv practică. Dimpotrivă. Regizorul care nu poate elabora o înlănţuire logică de idei cu privire la arta sa este un simplu executant, un meşteşugar poate, dar în nici un caz un artist, un creator. Arta regizorului are la bază un fond bogat de idei filozofice, estetice, sociale, politice. Arta regizorului realist-socialist are la bază filozofia marxist-leninistă, care-i orientează creaţia spre descoperirea şi dezvăluirea profundă a acelor adevăruri umane şi sociale pe care dramaturgul le-a înscris în opera sa. Fondul de idei şi mijloacele de creaţie ale regizorului cer şi merită permanente dezbateri, care nu pot duce decît la elucidarea complexelor probleme pe care fiecare etapă nouă în dezvoltarea artei noastre teatrale le suscită. O continuă alternanţă a activităţii creatoare practice cu dezbaterile teoretice poate avea drept rezultat o mai temeinică aşezare ideologică a artei noastre teatrale pe de o parte, şi o îmbogăţire a însăşi teoriei artei teatrale prin experienţa practicii creatoare, pe de altă parte.

În stagiunea care s-a încheiat, regizorii s-au manifestat îndeosebi pe calea creaţiei practice. Nu e rău. Avem la îndemînă un bogat material de discuţii, care, nu mă îndoiesc, nu se va epuiza într-un singur articol şi care se vrea doar premisa unor viitoare investigaţii, căutări şi, desigur, realizări ale regiei noastre spre cucerirea profunzimilor şi înălţimilor realismului socialist.

În ciuda unor slăbiciuni flagrante ale repertoriului dezbătut pe larg în cadrul consfătuirii din 1—2 iulie, peisajul spectacologic al trecutei stagiuni a fost mai variat decît altă dată, el evoluînd ca gen şi stil, de la tragica *Hecubă* la comicele *Gîlcevi din Chioggia,* de la filozoficul *Hamlet* la cotidianul *Arbore genealogic,* de la meditativa *Furtună* la incisiva *Baia,* de la melancolicul *Ovidiu* la răscolitoarea *Tragedie optimistă,* de la romanticul *Despot Vodă* la epica *Mutter Courage.* Sînt cîteva titluri care nu vor să dovedească altceva decît că diversitatea peisajului spectacologic nu se poate realiza în afara repertoriului, ci tocmai pe baza diversității repertoriului însuși. Iar valorile interesante ale unora din spectacolele realizate anul acesta sînt în strînsă dependență de substanța dramatică oferită de textul însuși, ca și de capacitatea regizorului de a găsi corespondentul scenic cel mai pregnant și mai expresiv al acestei substanțe.

Ceea ce-l caracterizează pe regizorul realist-socialist, este atitudinea sa activă față de textul dramatic, mesajul său regizoral în raport cu mesajul autorului piesei. Concepția filozofică a regizorului, poziția sa față de viață, față de societate, se concretizează în viziunea sa artistică, în interpretarea operei dramatice cu mijloacele artei scenice.

Să luăm un exemplu. Nemuritorul Hamlet a primit de-a lungul secolelor diferite interpretări, reprezentînd cînd boala fără leac a melancoliei, cînd incapacitatea de a acționa a omului care gîndește prea mult, cînd nebunia provocată de vederea fantomei tatălui său, cînd vagile aspirații ale temperamentului romantic.

Iată de ce a stîrnit interes și simpatie inițiativa colectivului craiovean de a aduce în fața spectatorilor de azi ai teatrului nostru problematica bogată a textului shakespearean. Regizorul Vlad Mugur a avut desigur în vedere unele interpretări recente ale piesei, între care aceea dată în cinematografie de către Lawrence Olivier, sau aceea prezentată de către Peter Brook, cu Paul Scofield în rolul principal. Aici însă ne interesează mai puțin originalitatea mai mare sau mai mică a unor soluții scenice, și mai mult actualitatea și forța mesajului regizoral. Spectacolul avea merite incontestabile. Intenția de generalizare filozofică se concretiza în primul rînd în simplitatea nudă a decorului: o platformă desfășurată pe cîteva planuri, care, cu ajutorul cîtorva elemente reduse la esențial și mai ales cu ajutorul jocului luminilor, sugera diferitele locuri ale acțiunii. Eroul principal se caracteriza prin luciditate și energie. Hamlet ne-a fost înfățișat ca un element activ al dramei, cel care conduce de fapt acțiunea, în căutarea soluției pentru pedepsirea vinovaților și restabilirea dreptății. Și totuși, sensurile filozofice și sociale ale tragediei au rămas în bună măsură ascunse publicului, căruia profunda dramă a conștiinței eroului și conflictul tragic dintre acesta și societatea înconjurătoare i-au apărut reduse la proporțiile unei drame de familie, în care fiul caută mijloacele cele mai potrivite pentru a răzbuna moartea tatălui. Revolta lui Hamlet împotriva răului din lume s-a circumscris în sfera intereselor personale minore, adversarii săi, regele și regina, fiind lipsiți de orice semnificație mai adîncă. Spectacolul s-a resimțit de pe urma căutării unei „simplități“ în exprimare și interpretare, care n-a avut drept corolar profunzimea. Am avut adesea impresia, în timpul spectacolului, că regizorul a urmărit cu mai mare atenție aspectul plastic, vizual, al unor scene, decît semnificațiile lor filozofice. De aceea, celebrul monolog „A fi sau a nu fi“ rostit în mers de către Hamlet (Cozorici), care străbate scena din fund spre rampă în pași grațioși, urcînd și coborînd platforme, și-a pierdut înțelesul pe drum.

Nu consider spectacolul *Hamlet* de la Craiova un eșec. Este un act de îndrăzneală artistică și, mai ales, de îndrăzneală tinerească, a cărui parțială reușită ne pune în fața uneia din problemele de bază ale regiei noastre actuale: înarmarea ideologică a regizorului, condiție esențială a teatrului realist-socialist.

***

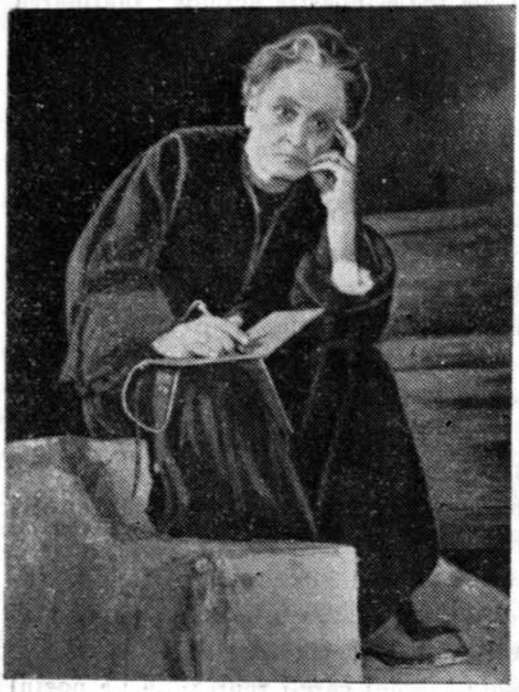
S-a discutat mult la un moment dat în presa noastră — ca și în cea de peste hotare — despre factorul principal al spectacolului de teatru. În teatrul nostru nu mai există astăzi îndoială asupra primatului textului dramatic, dramaturgia fiind recunoscută drept baza spectacolului. În același timp însă e un adevăr tot atît de bine cunoscut că regizorul nu e un simplu traducător al unui text dramatic, dintr-o limbă (literară) în altă limbă (scenică). El nu e un simplu executant. Regizorul este creatorul spectacolului, operă de artă de sine stătătoare, care cuprinde în sine, într-o unitate artistică, toate elementele componente ale artei teatrale: textul (la bază), interpretarea actoricească, scenografia, artele ajutătoare. În funcție de textul dramatic, desigur, regizorul comunică publicului propriul său mesaj, care uneori coincide pe deplin cu mesajul autorului, alteori îl completează, iar alteori e posibil chiar să vină în contradicție cu acesta.

Apare aici o problemă de cea mai mare importanță în ceea ce privește atitudinea regizorului față de textul dramatic: datoriile și drepturile regizorului față de opera autorului și răspunderea sa față de publicul căruia i se adresează.

Cînd Marietta Sadova a introdus în *Ovidiu* tabloul care-l reprezintă pe poetul latin, pe malul mării, recitindu-și în gînd versurile melancolice adresate patriei depărtate, intervenția regizoarei a fost binevenită. Acest pasaj — unul din cele mai izbutite ale spectacolului de la Național — îmbogățea personalitatea personajului principal al dramei pe linia adevărului istoric, fără a contraveni conflictului și caracterului general al operei lui Alecsandri. Mesajul regizoral completa astfel opera dramatică, dînd publicului de azi o imagine mai bogată și mai profundă, mai corespunzătoare adevărului, cu privire la poetul *Tristelor,* decît izbutise să dea dramaturgul Alecsandri în viziunea lui.

Cînd însă Marietta Sadova a încercat să modifice, prin intervenții în text, însuși sensul fundamental al dramei lui Delavrancea, *Viforul,* întreprinderea n-a mai izbutit. Intențiile au fost lăudabile. O recentă cercetare a documentelor istorice, într-o încercare de interpretare științifică, pare să fi luminat personalitatea și rolul istoric al lui Ștefăniță într-un mod diametral opus imaginii pe care a creat-o Delavrancea. Caietul-program al spectacolului Teatrului Național din Cluj conține un amplu articol semnat R. Ciocan, în care se argumentează asupra caracterului progresist al domnitorului Ștefăniță, în contradicție cu conservatorismul, reacționarismul feudal al boierilor. Teoretic și istoric, just. Numai că textul lui Delavrancea nu îngăduie o asemenea interpretare. Mobilurile acțiunilor sîngeroase ale lui Ștefăniță sînt atît de limpezi în text, încît numai rescrierea piesei ar putea să le întoarcă sensul individualist, egoist, într-unul patriotic, larg cuprinzător. Spectacolul ne-a dat de aceea un personaj contradictoriu, ale cărui gesturi și stări sufletești erau în conflict cu propriile sale replici.

Încercarea de a interpreta drama lui Ștefăniță împotriva textului lui Delavrancea nu a reușit. Prin aceasta nu vreau deloc să mă raliez poziției exprimată de M. Șt. Milicescu în nr. 1 al revistei „Luceafărul" care pledează pentru un „respect idolatru" față de textul autorului. Socotesc că regizorul are nu numai dreptul,



George Vraca în rolul titular al piesei „Ovidiu" de Vasile Alecsandri (Teatrul „I. L. Caragiale")

ci datoria de a interpreta o operă dramatică, luminînd, prin mijloacele specifice artei scenice, acele laturi care-i dau valabilitate pentru zilele noastre, estompînd și, la nevoie, chiar extirpînd unele pasaje mai obscure, mai confuze, capabile a întuneca limpezimea și eficiența mesajului piesei. Textul spectacolului nu corespunde totdeauna cu textul literar și este știut că rareori Shakespeare e jucat în versiune integrală, chiar la el acasă. Aceasta nu înseamnă însă deloc că regizorul este liber să facă orice vrea din textul dramatic. În nici un caz, el n-are dreptul să trădeze opera autorului. Datoria sa este de a descoperi sensurile majore ale operei, de a le transmite publicului în imagini scenice sensibile și inteligibile. Atitudinea novatoare a regizorului realist-socialist constă în descoperirea unor sensuri noi, mai adînci, mai cuprinzătoare, într-o operă dramatică, pe baza textului existent. De aci, strînsa legătură între tradiție și inovație în teatrul nostru.

În ceea ce privește *Viforul*, cred că piesa poate și trebuie să fie curățată astăzi de elementele naturaliste, către care Delavrancea a fost împins la vremea sa de moda curentă. Ștefăniță devine, în cazul acesta, dezbărat de dezlănțuirile patologice, o imagine a domnitorului feudal tiran, egoist și ambițios, în conflict cu tradiția patriotică moștenită de la marele Ștefan.

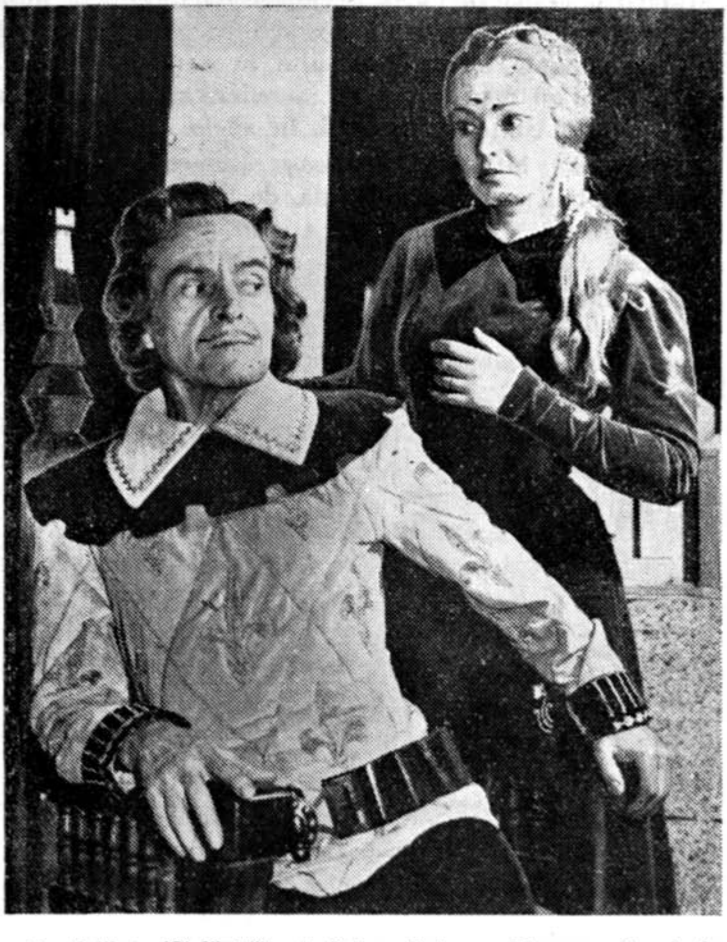
La Teatrul Tineretului, regizorul N. Massim a căutat o interpretare mai apropiată de textul lui Delavrancea, axîndu-și spectacolul pe ideea conflictului dintre capriciosul Ștefăniță și tradiția patriotică a lui Ștefan cel Mare. Dar mijloacele prin care regizorul a înțeles să reprezinte tradiția lui Ștefan, imaginea domnitorului proiectată pe cortina de tul ca un leitmotiv plastic al fiecărui act, împreună cu leitmotivul muzical scos din „Rapsodia romînă" de George Enescu, care însoțește sonor fiecare moment evocator al piesei, dau domniei lui Ștefan un caracter idilic-patriarhal, tinzînd către o idealizare cu totul nepotrivită a trecutului. Departe de a reprezenta o atitudine actuală față de un text dramatic din trecut, spectacolul de la Teatrul Tineretului realizează un fel de poleire a tradiției, cu care nu putem fi de acord, cum n-am fost de acord cu inovația forțată a Mariettei Sadova.

Într-o situație privilegiată s-a aflat Dan Nasta la punerea în scenă a dramei lui Alecsandri *Despot Vodă*, deoarece între concepția regizorului, textul piesei și adevărul istoric nu existau contradicții flagrante. Dan Nasta, regizor și interpret principal, a înfățișat în Despot un tip reprezentativ de aventurier al Renașterii, ambițios și perfid, strălucitor și cuceritor, lipsit de scrupule, gata să cîștige un tron într-o zi și să-l piardă a doua zi. Jucată într-un decor monumental, care menține prezentă în fața spectatorilor tradiția glorioasă a Moldovei, sub forma unor fresce uriașe, reprezentîndu-i pe domnitorii trecutului, drama ascensiunii și rapidei rostogoliri a lui Despot dezvăluie vremelnicia şi precaritatea oricăror veleităţi care nu se sprijină pe voinţa poporului şi nu urmăresc binele ţării. Finalul tragic al lui Despot apare astfel mai puţin ca un act al fatalităţii oarbe, executat de mîna iresponsabilului Ciubăr Vodă, devenit călugăr, şi mai mult ca o necesitate istorică. Faţă de această concepţie justă a regizorului în interpretarea sensului istoric-filozofic al piesei, au surprins neplăcut antractele populate de bătăile de toacă, de clopote şi de slujba religioasă,care n-aveau nici o justificare logică şi dădeau spectacolului un caracter mistic, fără nici o legătură cu sensul şi caracterul piesei. Nu erau desigur necesare nici unele cochetării regizorale, care nu contribuie la adîncirea înţelesurilor piesei, chiar dacă pot ului publicul prin noutatea imaginii, ca de pildă împărţirea tabloului 2, din actul I, în alte trei tablouri, prin învîrtirea scenei, astfel încît convorbirea lui Lăpuşneanu cu credinciosul Toma să aibă loc într-o încăpere din spatele sălii tronului. Efectul plastic obţinut prin diagonala şirului de strane privite din spate era frumos, dar, din păcate, gratuit. După cum gratuită era şi alternanţa de rostire directă şi transmisie prin difuzor, în cadrul aceluiaşi monolog al personajului principal.

***

O trăsătură îmbucurătoare a regiei noastre în stagiunea care a trecut, este curajul abordării unor opere dramatice de mare profunzime şi complexitate, opere pătrunse de patos revoluţionar, pe care spectatorul nostru le aştepta de multă vreme. Nu numai curajul abordării, ci şi reuşita rezolvării unor spectacole ca *Tragedia optimistă* la Teatrul Naţional Craiova, *Baia* la Teatrul Muncitoresc-C.F.R. dau dovada unei maturizări a regiei noastre pe drumul realismului socialist, cu luminoase perspective de viitor.

Dificultatea în punerea în scenă a acestor piese consta, după analiza şi însuşirea pasionată a problematicii textului, în găsirea acelor mijloace de expresie scenică, prin care întreaga lor bogăţie de idei, de imagini dramatice, de viaţă, să poată fi transmisă publicului într-un mod cît mai emoţionant şi convingător. Revoluţionare în conţinut, ambele piese sînt revoluţionare şi în structura dramatică, cerînd o rezol-



Al. Critico (Ştefăniţă) şi Doina Tuţescu (Doamna Tana) în „Viforul" de B. Şt. Delavrancea (Teatrul Tineretului) vare scenică corespunzătoare, îndrăzneaţă şi expresivă. Acest lucru l-au înţeles cei doi regizori — Vlad Mugur pentru *Tragedia optimistă* şi Horea Popescu pentru *Baia* — care, nu întîmplător, şi-au realizat concepţia cu ajutorul aceluiaşi pictor scenograf, Jules Perahim. Ceea ce era necesar şi a fost realizat, era găsirea unui echilibru just între real şi convenţional, pentru a comunica spectatorilor, pe baza sugestiei poetice, idei, sentimente, atmosferă. Unitatea între real şi convenţional s-a realizat îndeosebi prin încorporarea decorului în acţiunea scenică, astfel încît, făcînd corp comun cu personajele, acţionînd uneori odată cu ele, să-şi piardă convenţionalitatea, căpătînd viaţă şi expresivitate.

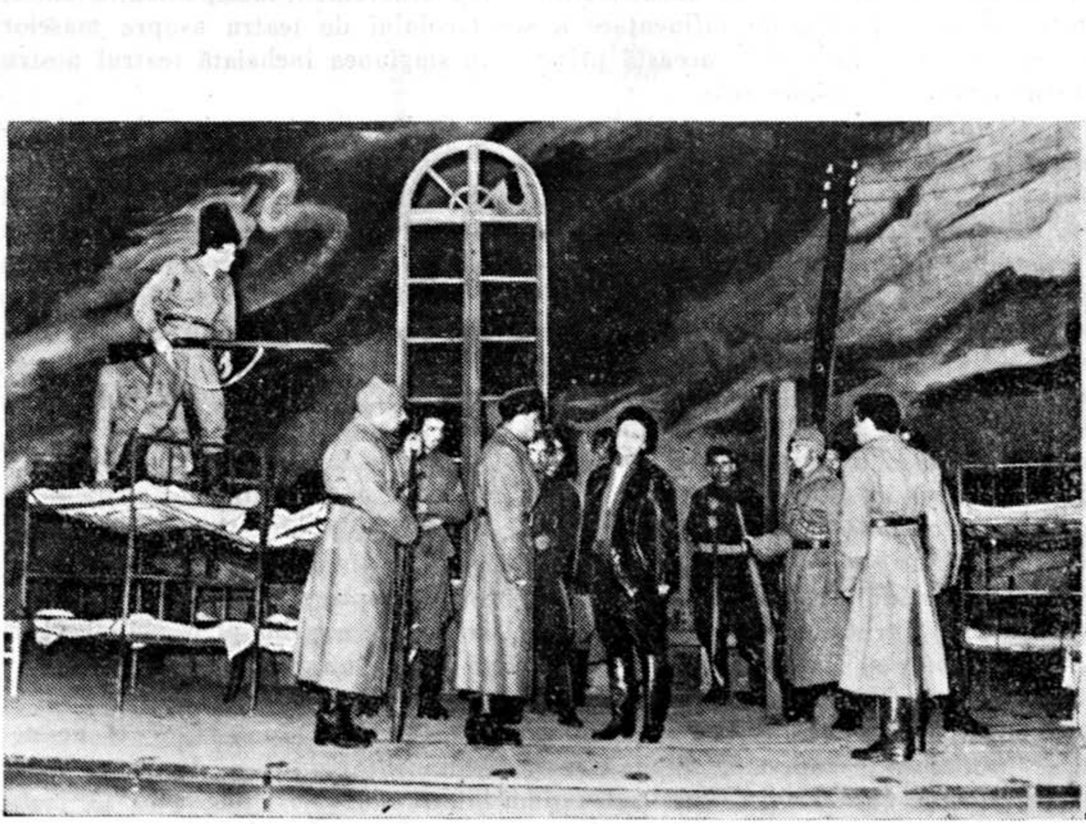
În rezolvarea *Tragediei optimiste,* Vlad Mugur a scos în evidenţă îndeosebi latura poetică a piesei, pe de o parte prin patosul romantic al plutonierilor-comentatori, pe de alta, prin sugerarea — mai mult decît reprezentarea — unor scene de bătălie. Îi reproşez folosirea prea frecventă a surdinei, care a dus la estomparea pe alocuri a clocotului şi vălmăşagului în care se căleau noii ostaşi ai revoluţiei. Dar în acelaşi timp, apreciez realizarea unor momente scenice deosebit de expresive, ca, de pildă, moartea lui Vainonen, suspendat peste puşca înfiptă în pămînt (imagine care unora le-a părut artificială, dar mie mi s-a părut perfect verosimilă şi de o mare forţă sugestivă, tragică) sau, mai ales, moartea Comisarului. Această imagine finală a spectacolului subliniază, în mod pregnant, sensul optimist al tragediei lui Vs. Vişnevski : înaintînd încet, pe spirala simbolică, sprijinită de marinarii credincioşi, Femeia-comisar se opreşte în punctul cel mai de sus, pentru a-şi transmite de acolo ultimele cuvinte, mesajul său de luptă şi de victorie. Poziţia ei dominantă asupra cîmpului în care se aflau aliniaţi marinarii dă morţii Comisarului un sens măreţ, de încredere şi certitudine a victoriei, care exemplifică noul conţinut conferit tragediei, în zilele noastre, de către revoluţia socialistă.

În *Baia* întîlnim numeroase asemenea imagini scenice semnificative. Aici, sîntem în plină convenţie teatrală, de la decorul stilizat la maximum, pînă la interpretarea grotescă, caricaturală, a unor personaje (vezi, de pildă, dactilografa interpretată de Tamara Buciuceanu), şi totuşi, sensurile satirice, ca şi cele poetice, ale piesei, au apărut puternice şi limpezi, tocmai prin folosirea acestor mijloace convenţionale. Pentru că regizorul a urmărit fidel şi inteligent linia textului, izbutind să îmbine grotescul satirei cu patosul revoluţionar, într-o unitate dialectică, proprie operei maiakovskiene.

Căutarea unor mijloace de o cît mai mare expresivitate s-a vădit şi în alte spectacole ale stagiunii. Drama eroică sovietică a solicitat şi pe alţi regizori, prin caracterul ei revoluţionar, profund inovator.

Cele două spectacole cu *Uraganul* lui Bill Beloţerkovski, la Teatrul Municipal şi la Teatrul Naţional din Iaşi, au mărturisit încercările celor doi regizori, Ion Olteanu şi Dan Nasta, de a merge pe o cale proprie, neasemănătoare celei urmate de Mossoviet, acum patru ani, pentru a ajunge însă la aceeaşi ţintă : oglindirea drumului greu, furtunos, dar sigur, parcurs de revoluţia proletariatului, sub conducerea partidului comunist, pînă la victoria finală. Nereuşita spectacolului de la Municipal se datora, cred, unei neconcordanţe între regie şi scenografie. Regia a urmărit crearea unor imagini monumentale, care nu puteau nicidecum să încapă în spaţiul zgîrcit de joc, realizat prin unghiul celor două panouri cenuşii transparente, concepute de pictorul Toni Gheorghiu, ca un cadru unic, uşor transformabil, al acţiunii. De aci, o notă de artificial în întregul spectacol, lipsit de ritm şi de fiorul lăuntric, care în spectacolul Mossovietului ne emoţionase, convingîndu-ne. Mai dinamic, datorită îndeosebi folosirii turnantei la vedere, spectacolul Teatrului Naţional Iaşi

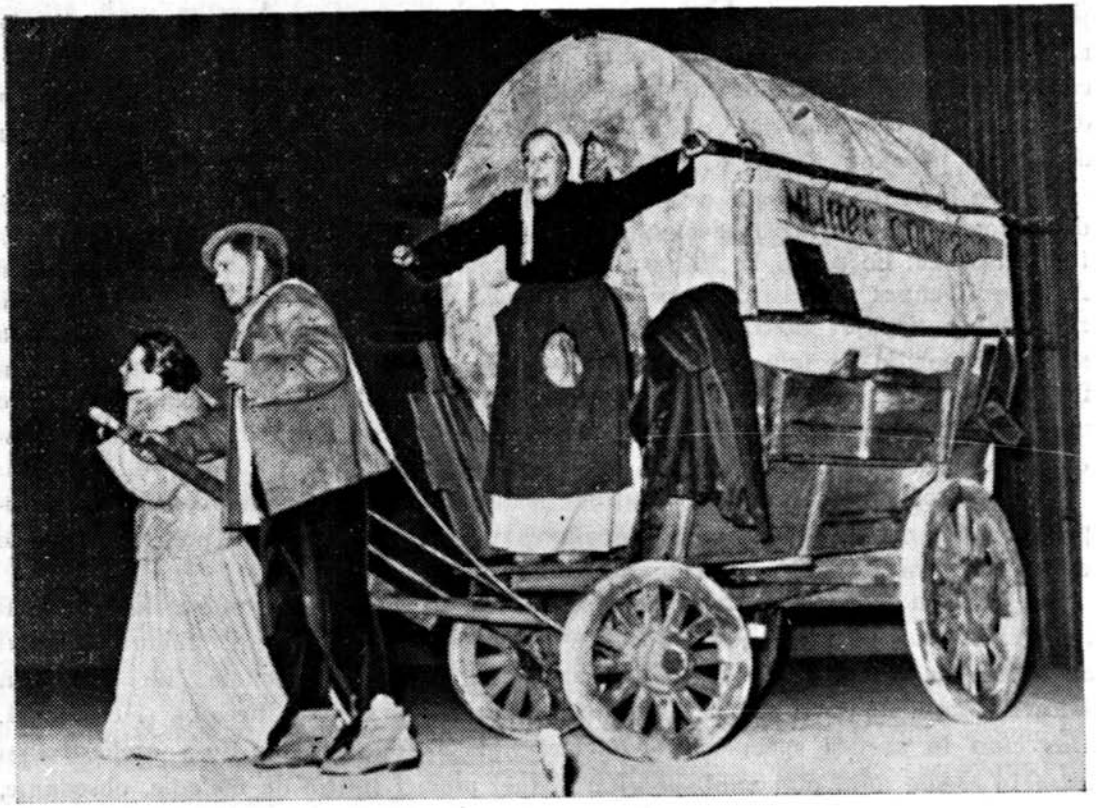
Scenă din „Uraganul" de Bill Beloțerkovski (Teatrul Municipal)



Scenă din „Uraganul" (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" - Iași) a avut cîteva momente reușite, care completau atmosfera, sugerînd detalii vii, dincolo de litera textului, dar în sensul acestuia (ca de pildă, chipurile apărute din umbră, pe turnantă, ajutînd la caracterizarea unor personaje și la precizarea unor situații). Totuși, turnanta n-a putut da decît un dinamism exterior, ritmul acțiunii personajelor fiind adesea trenant, dînd spectacolului un aspect dezlînat, contrar spiritului piesei (vorbesc de spectacolul de la București, care se pare, se deosebea de cel de la sediu, din pricina lipsei de repetiții). Cu totul de neînțeles a apărut absența din spectacol a unui tablou important ca acela al muncii voluntare, tablou luminos, optimist, care subliniază caracterul popular al piesei, și a cărei semnificație pare să nu fi fost înțeleasă de regizor (din nou problema drepturilor și răspunderii regizorului față de textul dramatic). Interesant prin unele soluții scenice și prin intenția de sugestie poetică, nouă pe scena încărcată de tradiție a Teatrului Național din Iași, spectacolul *Uraganul* dădea totuși impresia unei substituiri a tensiunii dramatice lăuntrice printr-un dinamism exterior (vezi și scenele „vii" petrecute dincolo de ușa biroului Președintelui), creat prin mijloace neîncorporate organic ideii principale.

Această legătură organică dintre conținutul de idei și mijloacele de expresie este una din condițiile esențiale ale spectacolului realist-socialist. Aceasta nu înseamnă de loc că realismul socialist stabilește nu știu ce fel de bariere în calea folosirii unor cît mai variate mijloace de expresie. Dimpotrivă. Diversitatea genurilor, a stilurilor, a formulelor, este o caracteristică a artei realist-socialiste, care descătușează fantezia creatoare, angajînd-o în mod liber și conștient în slujba unui conținut de idei înaintat. Căutările și încercările regizorale pentru realizarea unei maxime expresivități a artei teatrale sînt binevenite, indispensabile chiar, pentru creșterea puterii de influențare a spectacolului de teatru asupra maselor de spectatori. Consider că în această privință în stagiunea încheiată teatrul nostru a făcut progrese considerabile.

Și nu putem trece cu ușurință peste unul din evenimentele cele mai însemnate ale acestei stagiuni : primul spectacol brechtian în limba romînă, *Mutter Courage,* pus în scenă de Mauriciu Sekler la Teatrul Național din Iași. Interesant e că tocmai pe scena unui teatru în care stilul tradiționalist de joc, ușor patetic și grandilocvent, a păstrat încă rădăcini adînci, a fost experimentată una din formulele noi de expresie scenică, teatrul epic. Explicația ar putea fi găsită în elanul creator și dorința de înnoire a colectivului ieșean, ca și în priceperea regizorală a lui M. Sekler, fost pe vremuri cirac în trupa lui Brecht însuși. Regizorul a urmărit realizarea unui spectacol care să pună în valoare ideile textului, în imagini accesibile spectatorilor, și care să nu contrazică factura epică a piesei. Panourile pe care se proiectau motto-urile fiecărui tablou pregăteau publicul pentru înțelegerea și aprecierea acțiunii scenice. Decorul, mai puțin decît o construcție și mai mult decît o simplă sugestie, marca locul acțiunii. Spectacolul se desfășura între două imagini deosebit de elocvente, înfățișînd două etape hotărîtoare ale destinului Annei Fierling. Între imaginea optimistă cu care se începe spectacolul — căruța trasă de cei doi băieți, aducînd în prim plan chipul viguros și încrezător al „măicuței Curaj", care cîntă cît o ține gura un cîntec popular militar — și imaginea finală, a căruței care abia se mai urnește, trasă de vivandiera îmbătrînită și împietrită de durere, se desfășoară destinul tragic al acestei femei, profitoare și totodată victimă a războiului. Regizorul a dat dovadă de o înțelegere și un tact deosebit, îndrumînd interpreta pe o linie care să justifice acțiunile eroinei, fără a o absolvi total. Optimismul Annei Fierling vine din inconștiența ei, iar înțelepciunea personajului ține mai mult de instinctul de con-



Scenă din „Mutter Courage" de Bertolt Brecht (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" - Iași)

servare decît de capacitatea de înțelegere a lumii. Cel mai puternic sentiment care o leagă de viață pe Anna Fierling este dragostea pentru copiii ei și tocmai în acest sentiment războiul lovește fără cruțare, dînd astfel un răspuns revelator tragicei ei orbiri. Aceste linii majore ale piesei lui Brecht au apărut în spectacolul Naționalului ieșean, evidențiate cu claritate și fără ostentație.

Teatrul lui Brecht este prea puțin cunoscut în țara noastră, iar spectacolul Teatrului Național din Iași cere zăbovire mai îndelungată, punînd în discuție modul de reprezentare a teatrului brechtian, la noi, ținînd seama de specificul acestui teatru. Am ținut însă să semnalez aci spectacolul ieșean, ca pe una din reușitele încercări ale trecutei stagiuni, de a găsi mijloacele noi de exprimare a unui conținut de idei înaintat, a unui mesaj înflăcărat, de pace și de progres.

Aceste căutări trebuie continuate. Condiția reușitei lor este însă tocmai acea legătură organică cu textul dramatic, cu intenția autorului, pe baza căreia regizorul își construiește propriul său mesaj. În afara textului, în afara ideii sale centrale, căutările regizorale nu pot duce decît la impas, la încărcarea spectacolului cu podoabe gratuite, care în loc să-l îmbogățească, îi sărăcesc conținutul.

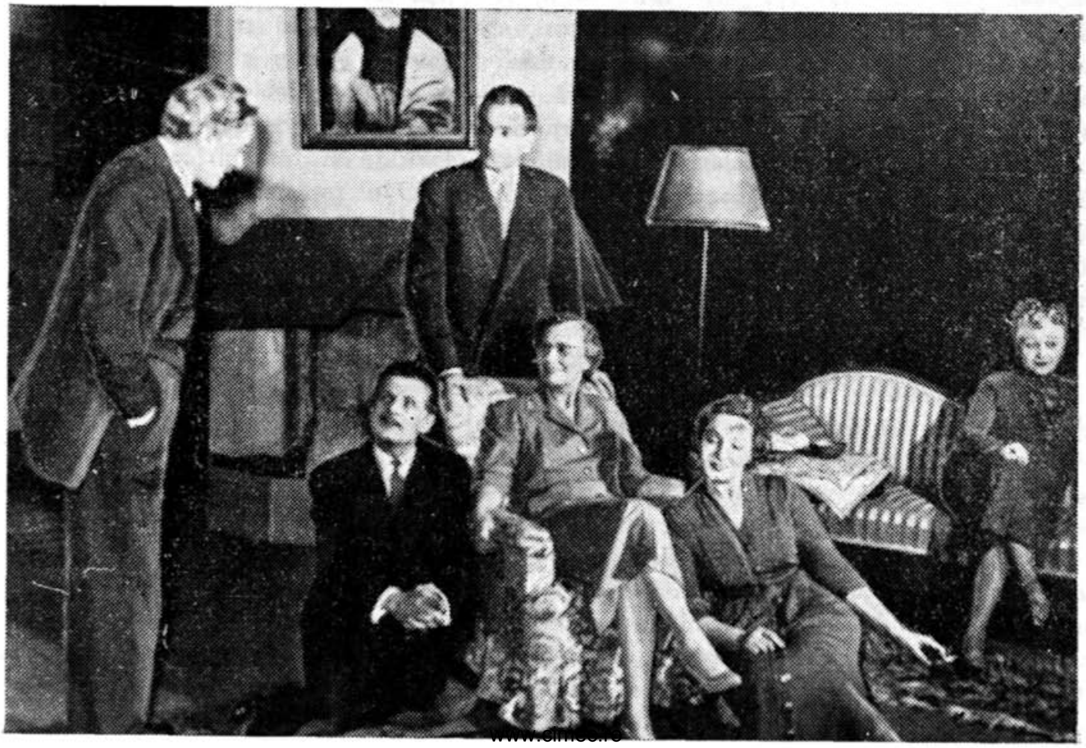
Spectacolul *Hotel Astoria* de la Teatrul „Nottara", de pildă, pus în scenă de Sorana Coroamă, era opera unei bogate fantezii regizorale. Un prolog cinematografic îl introducea pe spectator treptat, în atmosfera piesei, punîndu-l în contact și cu unele personaje, prin sugerarea antecedentelor lor. Un joc savant de lumini care făcea să vibreze umbra colorată a candelabrului pe perete, sau alternanța de alb și negru a jaluzelelor, dădea atmosferei scenice un aer nesigur, de provizorat, propriu momentului dramatic pe care piesa îl evoca. Şi totuşi, aceste mijloace exterioare nu puteau suplini lipsa de unitate de stil a jocului actorilor, care spărgeau unitatea spectacolului însuşi, prin alăturarea neorganică a stilului de tragedie greacă (Maria Comşa), celui de comedie satirică (Arcadie Donos) sau de dramă psihologică (Titus Lapteş).

S-a întîmplat şi cazul ca regizorul să dea mai mare atenţie factorilor tehnici, decît factorului uman şi ideologic al spectacolului. Am asistat atunci la rezultate triste, ca, de pildă, la *Meşterul Manole*, pus în scenă de Gh. Jora la Teatrul Armatei. Ocupat cu găsirea unor noi mijloace de manevrare şi filtrare a luminii, regizorul a neglijat sarcina sa capitală: aceea de a limpezi şi a exprima prin spectacol poziţia sa faţă de conţinutul de idei al piesei. Mesajul autorului, insuficient de clar exprimat în text, a fost escamotat de-a binelea în spectacol, în care mijloacele plastice şi tehnice moderne se aflau în divorţ total cu jocul patetic-declamator al actorilor.

Unitatea dialectică dintre conţinut şi mijloacele de exprimare, condiţie esenţială a artei realiste, este periclitată adesea din pricina tendinţei unor regizori de a-şi demonstra fantezia şi originalitatea.

Cînd în *Ciocîrlia*, prezentată de Teatrul de Stat din Oradea, în regia lui Radu Penciulescu, inchizitorul ocoleşte scena în paşi dansanţi, făcînd mişcări aproape coregrafice în jurul Ioanei, imaginea, deşi convenţională, ne sugerează salturile fiarei în jurul prăzii lipsite de apărare şi ni se pare firească şi elocventă. Dar cînd în acelaşi spectacol, la început, personajele ies din fosa orchestrei şi intră în scenă, unul cîte unul, pe ritmul unei muzici lipsite de melodie, obsedante,

Scenă din „Arborele genealogic" (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale")



într-un timp extrem de lung, jucîndu-se cu nervii spectatorilor pînă la limita răbdării, procedeul ni se pare exagerat și golit de sensul pe care, probabil, regizorul a intenționat să i-l dea.

***

Fără îndoială că mesajul regizorului trebuie să se exprime cel mai direct și mai deplin în punerea în scenă a piesei originale contemporane. De la munca cu autorul pînă la realizarea finală a spectacolului, regizorul își afirmă poziția sa de combatant pe frontul oglindirii realității noastre în dezvoltarea ei revoluționară, contribuind prin aceasta la transformarea realității, la formarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii. Din păcate însă, tocmai aici se manifestă cea mai gravă slăbiciune a regiei noastre în ultima stagiune.

Absența regizorilor (cu puține excepții) de la tribuna consfătuirii din iulie este și un semn că ei s-au preocupat prea puțin de problema repertoriului și, mai ales, de repertoriul original. Nu se poate spune că ei n-au pus în scenă piese noi originale. Datele statistice arată, dimpotrivă, un număr nemaiîntîlnit în trecut de premiere romînești. Dar de calitatea scăzută a multora din aceste piese, de greșelile ideologice ale unora dintre ele, răspund în bună măsură și regizorii care le-au pus în scenă. Aceasta, pentru bunul motiv că atitudinea activă a regizorului față de textul dramatic începe de la prima lectură a textului, de la analiza profundă ideologică și artistică a operei, care nu se poate să nu ducă la dezvăluirea slăbiciunilor sale și la dorința de a le îndrepta în măsura posibilului prin buna îndrumare a muncii dramaturgului. Aceasta cere din partea regizorului cel puțin trei lucruri : pasiune, orientare și combativitate ideologică, meșteșug. Dar toate trei laolaltă nu se întîlnesc prea des la noi.

Există încă, din păcate, un fel de prejudecată în rîndurile regizorilor, cu privire la posibilitatea creării unor spectacole originale și interesante cu piese contemporane autohtone. Ei uită că stilul marilor teatre ale lumii s-a creat pe baza dramaturgiei autohtone, că din inima dramaturgiei lui Molière a crescut Comedia Franceză, că Lawrence Olivier a devenit celebru interpretînd operele lui Shakespeare și ale contemporanilor englezi, că teatrul lui Brecht s-a născut din propria sa dramaturgie, că Stanislavski și-a creat sistemul îndeosebi pe baza operelor lui Cehov, Gorki, Alexei Tolstoi, că marea școală realistă a teatrului romînesc are la temelie opera lui Caragiale, Alecsandri, Hașdeu, Davila. Adevărata originalitate a regizorului constă în dezvăluirea profundă a sensului epocii sale, a vieții contemporanilor săi, și această originalitate nu poate lua ființă în afara dramaturgiei naționale, în afara acelor opere care oglindesc ele însele epoca noastră, în contradicțiile sale esențiale. Regizorul devotat poporului trebuie să ia parte la însăși făurirea acestor opere, ajutînd și îndrumînd autorul prin spiritul său lucid, prin experiența sa de om al scenei.

Munca regizorului cu autorul a intrat de fapt în practica multor teatre ale noastre. Dar adesea ea are un aspect formal, reducîndu-se la corectarea unor slăbiciuni tehnice, de construcție, fără o atenție specială acordată conținutului. De aceea, atîtea piese au ajuns în ajun de premieră și uneori chiar la premieră cu slăbiciuni ideologice. Fără îndoială că pentru a-l putea ajuta pe dramaturg să oglindească mai bine viața în opera sa, regizorul trebuie să cunoască, la rîndul său, viața și nu în aspectele ei superficiale, întîmplătoare, ci în resorturile ei profunde, să cunoască legile ei de dezvoltare. Un regizor pasionat care cunoaște viața, care vrea să comunice spectatorului nostru un mesaj activ revoluționar, nu poate accepta pasiv o piesă care denaturează realitatea, o piesă în care noul încearcă timid să apară în umbra vechiului. Ci va lupta pentru ca în spectacolul său realitatea să apară în datele ei majore, esenţiale. Pentru aceasta îşi va mobiliza întreaga fantezie creatoare.

În spectacolele originale din stagiunea trecută de puţine ori am văzut manifestîndu-se fantezia regizorului pentru a pune în valoare într-un mod nou, personal, tema piesei. Am asistat la spectacole corecte, „cuminţi", în care platitudinea unor texte căpăta cu atît mai multă putere. Au existat şi încercări de „supralicitare": Sorana Coroamă a încercat să facă din mediocritatea *Microbilor* o savuroasă comedie, iar Ion Olteanu a căutat în *Flacăra vie* simboluri profunde, măreţe. N-au izbutit, pentru că un text trebuie ajutat mai întîi în el însuşi pentru a forma baza valabilă a unui spectacol. Textul transformat în pretext de spectacol îşi descoperă fără greş goliciunea.

Mai grav stau lucrurile cu unele spectacole în care regia, dintr-o insuficientă analiză a conţinutului, a accentuat slăbiciunile pieselor *sau a contribuit la unele denaturări ale mesajului lor.* Caracterul melodramatic al piesei *Umbra baroanei* a fost subliniat parcă înadins de jocul actorilor Teatrului Armatei, pe care Ion Şahighian nu i-a orientat suficient spre o linie de interpretare realistă, mai aproape de adevărul vieţii şi mai justă ideologic (vezi întîmpinarea plină de emoţie ce se face, la înapoierea în ţară, transfugului legionar).

Corecte, fără mari desfăşurări de fantezie, dar şi fără denaturări ale conţinutului, au fost spectacole ca *Arborele genealogic,* pus în scenă de Moni Ghelerter la Teatrul Naţional din Bucureşti, sau *Ultimul tren,* pus în scenă de N. Tompa la Tg. Mureş. E adevărat că o atitudine critică mai adîncă faţă de eroina principală a *Arborelui genealogic* ar fi înlăturat unda de simpatie care pluteşte în jurul Suzanei Manea Voineşti. După cum, o mai stăruitoare solicitare a fanteziei creatoare ar fi dus la o rezolvare mai bogată, mai vie a ultimului act din *Ultimul tren.*

Simpla corectitudine nu mai poate să ne mulţumească. Căutarea unor mijloace noi de expresie, sugestive, elocvente, este tot atît de necesară şi chiar mai necesară — pentru piesa contemporană autohtonă, pentru piesa care, legată de viaţa oamenilor de azi, este menită a influenţa şi deci a educa mai direct şi mai puternic masele de spectatori.

Spectatorul de azi, care trăieşte zi de zi evenimente mari, răscolitoare de conştiinţă, nu poate accepta să i se înfăţişeze imagini palide, inexpresive, cenuşii, neconvingătoare despre propria lui viaţă. Datoria regizorului nostru este ca, alături de autorul dramatic, să fie un crainic al vremurilor noi, un educator al poporului, un luptător. Recunoştinţa poporului se va îndrepta spre el tocmai pentru acele spectacole care vor oglindi în imagini mai vii, mai colorate, mai puternice şi veridice, poezia aspră, dramatică a vieţii noastre de azi.

Regizorii noştri au cîştigat acum în experienţă şi în măiestrie. Montarea unor piese de seamă din dramaturgia sovietică sau din dramaturgia altor popoare arată că ei au aflat calea spre găsirea mijloacelor de expresie în stare să ducă la întruchiparea scenică a temei revoluţionare. Datoria lor este ca, pe baza experienţei dobîndite, să-şi folosească fantezia creatoare întru îmbogăţirea acestor mijloace scenice, întru comunicarea cît mai elocventă a mesajului revoluţionar al realităţii noastre.

TURNEUL CEL MARE

Sică Alexandrescu

CE AM ÎNVĂŢAT DE LA TEATRUL SOVIETIC

„Dacă m-ar întreba cineva, ce mi-a dat teatrul sovietic, aş putea răspunde imediat fără să stau pe gînduri : o modalitate mai adîncă de a aborda creaţia artistică, un sporit simţ de răspundere şi mai ales posibilitatea de a cunoaşte viaţa.

Atunci cînd am făcut prima mea călătorie la Moscova cu scopul de a învăţa şi de a mă perfecţiona, eram om destul de matur, aveam în spate 40 ani de carieră teatrală. Cu toate acestea, de cîte ori călcam pragul sălilor de teatru moscovite, acolo unde se desfăşurau repetiţiile, mă simţeam tînăr de tot, ca şi cum atunci aş fi început activitatea teatrală. Căci aşa înţeleg eu teatrul sovietic : o năzuinţă cît mai deplină de a transmite concepţia tematică a piesei, de a o reda clar şi convingător, într-o formă adînc emoţională. Participînd la repetiţii am văzut cîtă grijă se depune în desluşirea temei principale a operei şi cît de adînc e simţul de răspundere de care e pătruns fiecare component al spectacolului.

Am înţeles atunci că rolul regizorului este de a dezvălui miezul lucrării nu numai actorilor ci şi, prin ei, spectatorilor ; în felul acesta problema dezvăluirii creaţiei autorului cade în sarcina regizorului, care trebuia să valorifice toate nuanţele subtile ale lucrării dramatice.

La repetiţiile M.H.A.T., la Teatrul Mic, la Mossoviet, am înţeles o dată mai mult că sistemul lui Stanislavski nu este un catehism ci un viu şi activ îndrumător în acţiunea de pregătire a spectacolului. De la început am fost impresionat de adînca seriozitate de care erau pătrunşi actorii, atunci cînd începeau să descifreze rolul. „Există o triplă unitate, mi-a spus unul din regizori, închegată în tripticul piesă, spectacol, public. Dacă noi n-am ţine seama de fiecare din aceşti factori, separat, ar fi imposibil să ne îndeplinim datoria artistică". Intr-adevăr, imaginea spectatorului stăruie permanent în conştiinţa celor care montează un spectacol. Aceasta este marea calitate a teatrului sovietic. Am înţeles o dată mai mult că o operă de artă care ignorează oamenii pentru care ea a fost scrisă, nu e altceva decît o demonstraţie formală, un joc fals de focuri de artificii ; noi trebuie să jucăm pentru oameni, pentru întărirea conştiinţei lor cetăţeneşti, pentru bucuria lor.

Eu am mai simţit încă ceva de la oamenii sovietici şi simt de datoria mea să o spun aici : căldura sufletească cu care ei sînt totdeauna gata să ajute tuturor celor care vor să înveţe, bucuria cu care ei primesc confraţi veniţi de departe, inconjurîndu-i cu o grijă afectu-

oasă. Cînd am venit prima oară la Moscova vroiam să văd Revizorul, *ca după aceea să-l montez cît mai bine la București — ceea ce n-aș fi putut niciodată face fără o călătorie în U.R.S.S.*

Unul din bunii mei prieteni moscoviți — la cuvintele mele de mulțumire pentru prietenia, grija și dragostea cu care am fost înconjurat tot timpul șederii mele la Moscova — mi-a răspuns jumătate în glumă, jumătate serios: Nu-mi mulțumi, eu am tot interesul ca Revizorul *să fie montat cît mai bine la București. Crezi că problema asta mi-e indiferentă?*

Spuneam că amicul meu rostise cuvintele acestea glumind? Nu! A spus totul foarte serios. Numai însoțit de un zîmbet. Acesta e adevărul: omul sovietic nu e niciodată indiferent față de ceea ce se întîmplă în lume. Acest adevăr l-am învățat tot la Moscova!

Dacă mă gîndesc mai bine, mai adînc, acesta este unul din cele mai prețioase învățăminte pe care mi le-a dat teatrul sovietic!"

La o repetiție a piesei „Anii negri" de A. Baranga și N. Moraru (Teatrul Național „I. L. Caragiale")

Al. Popovici

SPRE NOI PERFORMANȚE

Termometrele și-au făcut conștiincios datoria, înregistrînd canicula acestei veri. Înfruntînd urcușurile alpine ale mercurului, actorii Teatrului Național din București, au adăugat temperaturii cotidiene, febra propriei lor emoții, înaintea plecării în turneu.

Turneul cel mare, așa numesc actorii primei noastre scene, această nouă deplasare a teatrului lor care și-a „cucerit“ o tradiție artistică de pe urma turneelor (vezi Paris și apoi Veneția). Dar...

— Aceasta e cea mai grea încercare și cel mai greu examen al Teatrului Național din București. Plecăm cu speranța că la întoarcere, turneul acesta va constitui un titlu de mîndrie al teatrului romînesc — ne-a spus Sică Alexandrescu, maestru emerit al artei și regizorul celor 5 spectacole cu care teatrul pornește în turneu.

5 piese... Să ni le reamintim, căci în august și în prima jumătate a lunii septembrie, de la 9 dimineața pînă noaptea tîrziu, au venit la repetiții, fără a întîrzia un singur minut, și cei din *O scrisoare pierdută.* Adică și Radu Beligan (Dandanache) și Al. Giugaru (Trahanache) și I. Finteștieanu (Farfuridi) și Birlic (Brînzovenescu) și Niki Atanasiu (Cațavencu) și Marcel Anghelescu (Pristanda) și C. Antoniu (Cetățeanul turmentat) și Elvira Godeanu (Zoe). Au venit și interpreții din *Anii negri,* adică și G. Calboreanu (Mihai Buznea) și Aura Buzescu (Maria Buznea) și Iulian Necșulescu (Miron Buznea), Mircea Constantinescu (Mitică Pleșa), Niki Atanasiu (Coman), C. Antoniu (Tudor Tomescu), Irina Răchițeanu (Ioana Gheorghe), Gr. Vasiliu-Birlic (Nae Zabalon), Radu Beligan (Molin), Ion Manu (Biciulescu), Al. Giugaru (Spălățelu), Eva Pătrășcanu (Victoria Marin) etc.

Erau apoi cei din *Steaua fără nume :* Al. Giugaru (șeful gării), Marietta Deculescu (Necunoscuta), Radu Beligan (Miroiu), C. Antoniu (Udrea), Silvia Dumitrescu (D-ra Cucu), Eugenia Popovici (eleva), Birlic (Ichim), Marcel Anghelescu (Pascu), Al. Ghibericon (țăranul), C. Bărbulescu (Grieg) ca și cei din *Revizorul :* Al. Giugaru (Primarul), Silvia Fulda (Ana Andreevna), G. Calboreanu (Zemlianika), Birlic (Bobcinski), Marcel Anghelescu (Dobcinski), Radu Beligan (Hlestacov), Nicu Dumitriu (Feodor Andreevici), Marcel Enescu (Corobchin), Tanți Cocea (soția lui Corobchin), Ion Manu (Luca Andreevici), Al. Ghibericon (Osip), interpreții din *Bădăranii* — Birlic, Tanți Cocea, Niki Atanasiu, Al. Giugaru, Cella Dima, Eugenia Popovici, G. Calboreanu, Silvia Dumitrescu, Marcel Anghelescu, Radu Beligan.

— Lucrăm așadar, din zori pînă în noapte, ne spune Sică Alexandrescu, șeful unui mic dar neobosit „stat major“, pentru că mulți actori interpretează roluri noi de astă dată. Calboreanu va interpreta și pe Zemlianika din *Revizorul,* și a cerut din proprie inițiativă și rolul comunistului Buznea din *Anii negri,* rol pe care, sînt sigur, îl va ridica la înălțimea talentului său. E simplu deci : două noi roluri principale într-o singură lună. Practic, aceasta înseamnă 10—12 ore de repetiție pe zi !

— Am fost întrebat dacă am schimbat ceva din concepția spectacolelor, ne spune Sică Alexandrescu. Nu ! Năzuim însă spre noi performanțe. La repetiții fac, cum s-ar spune, „o repunere în drepturi a spectacolelor“. Mă preocup în mod special de comedii care, după cum se știe, din pricina actorilor, uneori și din cauza unui anumit public care solicită actorii la șarjă, alunecă dincolo de perimetrul lor artistic.

LA REPETIȚII !

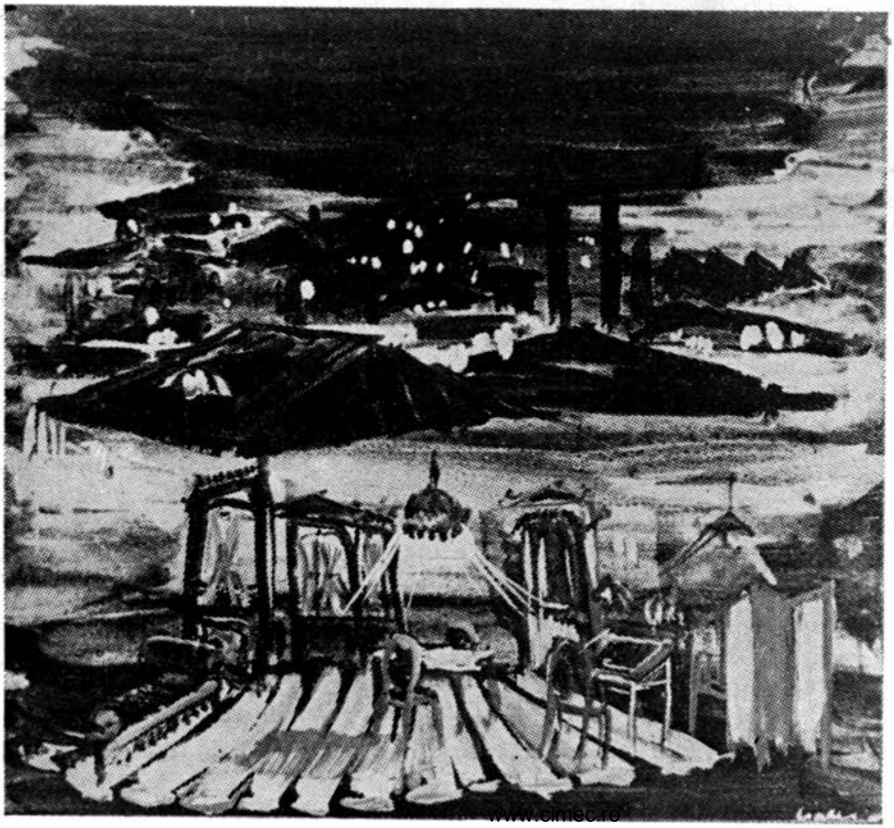
O scenă din *Bădăranii...* o scenă din *O scrisoare pierdută...* Piese jucate de zeci de ori, de sute de ori, roluri duse în turnee, peste hotare. Și totuși ! Fiecare scenă e încă o dată adîncită, fiecare moment e din nou topit și retopit artistic.

— Cizelăm rolurile. Le dăm o nouă strălucire. Ne aplecăm cu o emoție nouă, dătătoare de fior și vibrație artistică. E emoția firească a marii întîlniri cu țara marilor tradiții teatrale și artistice, ne-a spus Eugenia Popovici — părăsind pentru cîteva clipe personajul Lucietta din *Bădăranii.*

— M-am gîndit ce să-i duc bunului meu prieten Livanov, la Moscova ne mărturisește Costache Antoniu. Și după ce m-am sfătuit cu colegii mei — cu Birlic, cu Giugariu — am mai stat de vorbă și cu alții și ne-am hotărît. Să-i ducem acestui bun prieten al teatrului romînesc spectacole de calitate. Livanov a vorbit mult la Moscova despre noi și avem deci „obligații".

— 5 spectacole, 5 roluri, îi răspunde Birlic. E o obligație serioasă. Canciano și Brînzovenescu, Nae Zabalon, Bobcinski și Ichim, îmi solicită o răspundere de care mă simt covîrșit. Pe deasupra, mă simt dator să fac și o indiscreție : am pregătit — eu și alți colegi — un mic repertoriu de schițe, momente și monoloage din repertoriul nostru. Asta pentru seratele în întreprinderi, în colhozuri... Și, ca

Schiță de decor de Liviu Ciulei pentru piesa „Anii negri"



* * *

un om curajos ce mă aflu, am îndrăznit să pregătesc cîteva momente cehoviene. Rezultatul îl voi vedea acasă la... Cehov !

Radu Beligan părea mai meditativ. Mă aflam numai la cîteva clipe după o discuţie cu un om de teatru sovietic care îmi mărturisea convingerea sa că Beligan va înregistra un veritabil succes în *Revizorul*. „Are şi silueta potrivită numelui personajului (care în ruseşte ar însemna biciuşcă). Beligan l-a compus unduios şi incisiv ca o cravaşă".

Beligan însă era mai rezervat. „S-a spus că e o mare încercare pentru noi. Voi juca deci pe Hlestakov, în ţara în care elevii dau extemporal cu transcrierea din memorie a celebrului text gogolian. Pentru mine e deci un mare examen ! Ne-am străduit să înţelegem şi apoi să aplicăm, în creaţia artistică, sistemul lui Stanislavski. Am educat la Institut generaţii de tineri actori. Acum ne prezentăm noi, în faţa unor spectatori dintre care nu vor lipsi renumiţii maeştrii sovietici ai artei teatrale. Pornesc la pregătirea acestui turneu cu sentimentul că voi interpreta 5 roluri noi în 5 premiere. E curios, dar atmosfera generală de muncă din colectiv nu ne-a făcut să ne simţim obosiţi nici o clipă, sau poate nu ne-a dat răgazul să simţim oboseala. Studiez textele ca înainte de primele lecturi şi mă simt ca la un debut. E de fapt şi un mare debut, e cu totul altceva decît în turneele din Franţa sau Italia. Vom juca în faţa unor spectatori familiari cu Gogol, Cehov sau Shakespeare, autori care fac parte din viaţa lor cotidiană. Într-adevăr o mare experienţă. Aş vrea ca unele din însemnările mele personale în această călătorie să poată fi de folos şi altora prin publicarea lor".

— E un elan comun, uimitor, care ne-a dat vîrsta pionieratului artistic, ne mărturisea şi Niki Atanasiu la acest colocviu improvizat. E un nou ritm de muncă, neîntîlnit poate în istoria Teatrului Naţional. El porneşte de la ritmul nostru interior, de la dorinţa unanimă de a prezenta ţării socialismului, o imagine a ceea ce s-a făcut în patria noastră, a ceea ce a însemnat în artă şi teatru conducerea de către partid. E deci o datorie a noastră cetăţenească şi partinică de a înfăţişa spectatorilor sovietici această imagine. Şi sînt sigur că o vom face !

FĂRĂ FIGURAŢIE ?

Ba nu ! Piesele vor avea figuraţie, dar să-i trecem puţin în revistă şi pe „figuranţi".

În *Revizorul* de pildă printre „invitaţi" vor figura" : I. Finteşteanu, C. Antoniu, Elvira Godeanu ; în *O scrisoare pierdută*, din „grupul Caţavencu" vor face parte : Al. Ghiberikon, Nicu Dumitriu, Iulian Necşulescu ; din „grupul Farfuridi" Ion Manu, Marcel Enescu ; iar „bătăuşii" vor fi conduşi de N. Brancomir. În *Anii negri*, Eugenia Popovici face figuraţie în „fata cu cafele", Cella Dima în o „dactilografă", iar Al. Ghiberikon e „un magistrat militar". E nu numai o atitudine artistică demnă de reţinut ci şi un strălucit exemplu dat tinerei generaţii. Artişti ai poporului şi artişti emeriţi au ţinut din toată inima ca fiecare spectacol să fie perfectat artisticeşte în cele mai mici amănunte. De aceea, unul din „figuranţi", Ion Manu, ne spunea zîmbind : „Voi căuta să arăt că printr-o temeinică pregătire, o simplă prezenţă scenică poate fi cizelată, ridicată la valoarea unui portret, individualizată. Nu m-am ferit de rolurile mici şi de aceea figuraţia din *O scrisoare pierdută* am primit-o cu plăcere... Mai ales că din „grupul advers", al lui Caţavencu, va face parte şi figurantul... Sică Alexandrescu.

ŞI TEHNICUL...

Că sarcinile tehnice cer o muncă grea şi plină de răspundere ne-a dovedit-o timpul îndelungat de căutări pînă ce am reuşit să-l găsim pe responsabilul acestui important sector: Ştefan Norris. În atelier, în mijlocul celor care vopseau sau renovau decoruri, în mijlocul acestui mic şantier am putut afla veşti despre „haina nouă“ a spectacolelor de turneu. Astfel decorurile la *O scrisoare pierdută* şi *Bădăranii* au căpătat un alt aspect (adaptabil şi unei scene de 8 şi 16 m.), în timp ce *Anii negri* (odată cu modificările autorilor, care au îmbunătăţit calitativ textul) au căpătat şi un nou decor. Liviu Ciulei a compus cadrul scenografic al *Anilor negri* (ce căpăta în aceste condiţii aspectul unei veritabile premiere). Astfel, decorurile, concepute într-un cadru sumbru, marcînd exploatarea şi impilarea „anilor negri“, vor fi profilate peste imaginile de fundal ale unui Bucureşti de odinioară...

Scenografii Brătăşanu şi Niţescu, şefii de atelier Ion Popa şi Florica Scîrţan nu au putut răspunde întrebărilor noastre. Erau prea ocupaţi. Răspunsul cel mai elocvent ni l-au dat însă decorurile care se ridică peste noapte ca în povestea cu zîna fermecată, costumele noilor interpreţi, utilajul tehnic gata pregătit. Cu multe zile înainte de plecarea colectivului actoricesc, tehnicienii vor fi prezenţi la Moscova unde vor ajuta la pregătirile ultime dinaintea spectacolelor. De altfel, zilnic, directorul adjunct al teatrului telefonează de la Moscova...

— Toate sînt bune. Condiţii excelente. O cerere extraordinară de bilete. Publicul moscovit vă aşteapă cu dragoste.

***

Citeva amănunte: o expoziţie va însoţi turneul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale“ — legăturile romîno-ruse în teatru şi apoi legăturile romîno-sovietice; în mic, o ilustrare vie a influenţei binefăcătoare a teatrului rus şi sovietic asupra dezvoltării teatrului nostru.

Un bogat „caiet-program“, prezentat în excelente condiţii tehnice (cuprinzînd articole de Zaharia Stancu, Aurel Baranga, Sică Alexandrescu), va înfăţişa pentru fiecare piesă subiectul foarte explicit povestit, însoţit fiind de o bogată iconografie. De altfel, spectacolele vor putea fi ascultate de public în limba rusă printr-un sistem de retransmisie cu căşti.

O surpriză plăcută: o insignă cu efigia lui I. L. Caragiale, „patronul“ Teatrului Naţional, va fi lăsată drept amintire fiecărui spectator sovietic.

O dată cu efigia lui Caragiale, actorii noştri vor să lase spectatorilor sovietici şi o altă imagine: aceea a teatrului romînesc nou, a unui teatru legat de popor, purtătorul unor glorioase tradiţii realiste şi promotor al realismului socialist în arta spectacolului...

La rubrica „Prezenţe romîneşti peste hotare“, turneul primei noastre scene deschide un nou şi important capitol: *„turneul cel mare“* aşa cum arătam că îl numesc actorii subliniindu-i astfel importanţa.

Am înţeles că acesta e un adevăr, am văzut la „lucru“ actorii, regizorii, maşiniştii Teatrului Naţional... Am rămas încredinţat, chiar din perioada pregătirilor, că ei vor face cinste teatrului romînesc. Efigia lui Caragiale nu va rămîne o simplă amintire de spectator într-o cutie uitată. Ea va simboliza biruinţele teatrale ale patriei noastre, care a făcut din arta sa unul din bunurile sale cele mai de preţ.

semnalăm

Niki Atanasiu
Vicepreşedinte al Comitetului Central al Sindicatului Muncitorilor din Invăţămînt şi Cultură

ETICA COMUNISTĂ, CONDIŢIE A CREAŢIEI ARTISTULUI

În felurite însemnări şi amintiri, apărute nu demult la noi, despre lumea teatrului de odinioară, actorii-autori ai respectivelor rînduri consemnează cu amărăciune moravurile teatrului burghez, lipsa lui de moralitate, „boema" ce acoperea viciile unui mod de viaţă descompus, de degradare artistică şi înjosire umană.

Teatrul şi-a însuşit azi, ca o coordonată fundamentală şi obligatorie pentru existenţa sa, caracterul militant, pus în slujba construcţiei socialismului. Înnoirea sa profundă a întărit rostul social al acestei arte, nemijlocit îndreptată înspre cele mai largi mase ale poporului muncitor.

Noua atitudine faţă de muncă, etica socialistă încetăţenită azi în rîndurile oamenilor muncii — pretinde şi slujitorilor teatrului o nouă poziţie şi concepţie în faţa practicii artei lor.

Nouă este şi poziţia actorului în societate. Purtător al noii culturi socialiste, legat de viaţa obştească, de viaţa clocotitoare a maselor populare, artistul e deopotrivă cetăţean ; şi această calitate adaugă un titlu de prestigiu deosebit slujitorilor noului nostru teatru. De aceea — spre deosebire de publicul sălilor de teatru din anii de huzur ai burghezo-moşierimii, nepăsător faţă de soarta lor — noul nostru public muncitor admiră şi preţuieşte actorul atît pe scenă cît şi în viaţa cea particulară, pretinzîndu-i-o demnă, cinstită, la înălţimea artei pe care o practică şi cauzei pe care, prin artă, o slujeşte.

Încetăţenirea temeinică a ţinutei morale în viaţa şi munca sa este o condiţie esenţială pentru arta însăşi a actorului. Ea a fost ca atare preconizată şi de Stanislavski care, înaintea oricăror precepte de ordinul măiestriei, lega problemele eticii de exigenţa pe care artistul e chemat s-o nutrească faţă de propria lui vocaţie, de funcţia socială a artei pe care o profesează şi, implicit, de publicul căruia artistul se adresează. Etica actorului nu este o abstracţiune, ci o cerinţă de bază a muncii şi vieţii artistului în societatea noastră. Prin ţinuta sa etică, actorul îşi mărturiseşte poziţia sa de clasă ; îşi confruntă creaţia, deci aportul său cotidian în dezvoltarea societăţii noastre cu ataşamentul său faţă de clasa muncitoare, își verifică și lasă să i se verifice devotamentul cu care se dăruie cauzei patriotice a socialismului.

Și înaintașii noștri, ctitori ai teatrului romînesc, au fost conștienți de înălțătoarea lor misiune civică. Aristia — actorul și luptătorul din cîmpia Drăgășanilor, primul profesor de artă dramatică în adevăratul înțeles al cuvîntului, unul din inițiatorii Societății Filarmonice — rămîne în istoria teatrului romînesc ca o luminoasă figură de artist revoluționar. Costache Caragiale, actorul, animatorul și autorul dramatic, a contribuit prin scrisul, prin jocul și spiritul său militant la înrădăcinarea în moravurile teatrului romînesc a tradiției disciplinei, atitudinii cetățenești și bunei moralități. Împotriva imposturii și șarlataniei în artă, pe altarul nobilei și neîntinatei meniri a artistului, s-a cheltuit și Mihai Pascaly. În aceeași galerie a marilor figuri din trecut, nu avem voie să-l uităm pe I. L. Caragiale, a cărui activitate de director de teatru e din păcate mai puțin cunoscută. În această calitate pe care a exercitat-o prea puțin timp, în vitregele condiții ale vieții sale, marele dramaturg s-a străduit să aducă în teatru o disciplină nouă, o atmosferă fermă, de seriozitate. Spiritul de muncă asiduă, serioasă, creatoare, pe care el l-a introdus n-a putut fi trecut cu vederea, nici măcar de delatorii cei mai aprigi ai activității sale. Asemeni putem vorbi de C. Nottara, cunoscut nu numai ca mare actor, „meșterul" mai multor generații de maeștri ai scenei, ci renumit și ca om de o rară sobrietate morală și severă exigență față de sine însuși. Respectîndu-și propriile creații, insuflîndu-le aura înaltei lor demnități umane, acești mari actori, modești în fața operei lor, și-au cîștigat respectul contemporaneității. Pe linia acestor exemple și învățături, generațiile ulterioare de artiști și oameni de teatru au înnodat mai departe firul tradiției. Elevii și emulii lui C. Nottara și P. Gusti au imprimat mai departe în teatru linia unei munci de înaltă ținută etică, creatoare. Pe Lucia Sturdza-Bulandra, decană a teatrului nostru, o știm neobosită și prezentă nu numai pe scena teatrului pe care-l conduce, ci și în cea a vieții publice, obștești. De asemenea, Costache Antoniu, Gh. Storin, Ștefan Braborescu, Kovacs György și o seamă de alți fruntași ai scenelor noastre, precum și tineri ca Ileana Predescu, Tamara Buciuceanu, Călin P. Florian și alții, sînt pilde care arată cum se continuă și cum se îmbogățește pe coordonate noi, socialiste, marea tradiție etică a teatrului nostru.

Etica nouă socialistă există azi de altfel ca de netăgăduit în viața noastră teatrală. Ea este o primă și importantă consecință a revoluției culturale; este o preocupare statornică, centrală, a învățămîntului artistic din țara noastră. An de an, din institutele noastre de teatru ies noi generații de actori, conștienți de rostul social, patriotic al profesiunii artistice căreia s-au consacrat. Nu putem totuși să tăgăduim că se întîlnesc încă și azi cazuri ce se dovedesc înstrăinate de climatul nou al teatrului nostru. Instituțiile noastre de cultură, sindicatul lucrătorilor din artă primesc adesea scrisori în care sînt semnalate asemenea cazuri.

Porniți în verificarea acestor sezisări, am avut prilejul să descoperim o seamă de fapte, care nu pot fi trecute sub tăcere, dacă ținem cu adevărat la curățirea teatrului nostru de influențe ostile ideologiei noastre, de mentalități care frînează mersul nostru înainte, de deprinderi menite să stînjenească desfăşurarea sănătoasă a elanului creator al artiştilor noştri. Eliminarea unor stări de lucruri care mărturisesc triste reminiscenţe ale teatrului burghez de odinioară se cere neîntîrziat, necruţător şi *pînă la capăt* dusă la împlinire.

Am răsfoit cîteva condici de repetiţie şi spectacole din cîteva teatre din ţară. Sînt martori „birocratici" — cum cred greşit unii — ai muncii cotidiene din culise. Aceste condici oferă de multe ori o imagine neştiută publicului care aplaudă în sală. Ele vorbesc despre condiţiile în care se realizează ori se reprezintă spectacolele. Adeseori ele lămuresc cauzele degradării — sau chiar a lipsei de valoare iniţială — alteori descoperă superficialitate şi uşurinţă în felul cum se porneşte închegarea producţiilor artistice în unele colective. Mai de-a dreptul aceste condici consemnează, pe seama unor actori, întîrzierile, absenţele nemotivate, desconsiderarea repetiţiilor, rolurile neînvăţate şi lipsă de răspundere — într-un cuvînt lipsa lor de respect, dispreţul faţă de munca colectivului, faţă de directorul de scenă, o nepăsare condamnabilă faţă de opinia majorităţii, faţă de repetiţie, faţă de spectacol, faţă de actul lor artistic, faţă de public. Cît de mare apare deosebirea între atitudinea demnă şi plină de conştiinciozitate a unui actor de prestigiul şi vîrsta bunăoară a maestrului Gh. Storin — care în ciuda stării fizice precare se prezintă întotdeauna cu punctualitate, cu rolurile învăţate — şi unii actori pomeniţi în condicile de repetiţii ale teatrelor. Aceştia — elemente de valoare şi talent netăgăduit — manifestă curioasa pornire de a socoti repetiţiile ca o corvoadă ori ca un ritual formal, dacă nu inutil talentului lor. Asemenea tendinţe sînt dovada rămăşiţelor teatrului de tip vechi, în mentalitatea unora din slujitorii teatrului nostru de azi. Supralicitîndu-se, ei caută cu tot dinadinsul să se detaşeze de colectiv să-l umbrească uneori, chiar să-l sfideze prin cele mai năstruşnice comportări şi atitudini. În locul modestiei, proprie adevăratei creaţii, îngîmfare găunoasă. În locul unei munci disciplinate, conştiincioase şi aplicate, sfidarea şi dorinţa de a epata cu superficiale „sclipiri" de moment ce acoperă un mare gol interior.

De la repetiţie, aceste „metode" se prelungesc la spectacol. Regizorii de culise ştiu prea bine de cîte ori absenţele nemotivate şi neaşteptate ale unor actori, telefoanele, rugăminţile de a nu întîrzia la repetiţii şi spectacol şi chiar maşina care-i aduce în ultimul moment, sînt de natură să răstoarne judicioasa programare atît a repetiţiilor cît şi a spectacolului. Asemenea practici creează de multe ori legitime nemulţumiri în rîndul publicului profund dezamăgit în dragostea pe care o poartă teatrului şi în emoţia sufletească cu care s-a pregătit să întîmpine actul artistic.

Condicile de spectacol vorbesc de intrări bruşte, gîfîinde, în scenă, de apariţii nemachiate, de răsturnarea sau împleticirea replicilor, de împănarea lor cu adaosuri personale. Sînt fapte aparent mici, lipsite de importanţă, uneori chiar hazlii, care alimentează tezaurul de anecdote al culiselor. Exprimă însă vocaţie artistică asemenea manifestări? Nu, hotărît nu! Vocaţia, fără conştiinţa răspunderii faţă de funcţia şi importanţa artei pe care o slujeşti, e inoperantă, deci inexistentă. Acest meşteşug rutinier sau oricum l-am numi, — funcţionarism artistic, muncă formală, de serviciu etc. — n-are nimic comun cu arta, cu dăruirea artistului, cu rolul de mesajer pe care artistul îl joacă în fața mulțimilor însetate de frumos și de adevăr. Căci, în adevăr, de aici, de la această elementară lipsă de respect față de propria chemare și muncă față de colectiv, față de spectacol, față de public, se trece implicit la anularea mesajului artistic, la starea gravă a spectacolelor degradate și chiar la gustul pentru „șușanelele" de murdară origină.

Aceste triste recrudescențe ale moralei teatrului burghez răbufnesc surprinzător, contaminînd din păcate și pe unii actori din tînăra generație, crescută și educată în institutele noastre, în anii puterii populare.

Unde a învățat de pildă tînărul și talentatul actor Mircea Anghelescu sau alți tineri colegi și colege din Teatrul Tineretului și alte teatre să-și sfideze profesorii și tovarășii? Putem oare absolvi de îndatorirea etică pe acești tineri, doar pentru că sînt talentați? Eminescu, în calitate de critic dramatic, n-a ezitat să-l critice pe Matei Millo — atunci cînd, deși îl prețuia ca pe o culme a artei teatrale romînești, a descoperit la el înclinări ce nu se împăcau cu ținuta artistică cerută de prestigiul său binemeritat. E o pildă de intransigență și principialitate în prețuirea talentului, a unui mare talent. Ea ne învață că extazierea și ploconirea în fața talentului sînt dăunătoare și talentului — dar cu osebire teatrului. Căci căderea în extaz și ploconirea încurajează aroganța, lipsa de bun simț și de proporții în relațiile cu colegii de colectiv și cu partenerii de spectacol. Ele dau alte ori apă la moara unor fenomene și mai nesănătoase, mai grave; la fenomene care amenință chiar prestigiul instituției în care „lucrează" respectivul „talent". Ne gîndim, bunăoară, la acea trivială comercializare a artei, la așa-zisul „ciubuc", care se mai practică uneori în rîndurile unor actori. Aceste afaceri „artistice" duc la deprecierea și minimalizarea locului de muncă stabil, contribuie la pierderea prestigiului actorului însuși, la izgonirea publicului. Căci, oamenii muncii s-au învățat în acești ani să deosebească arta adevărată de divertismentele vulgare. Publicul de azi este exigent, știe să discearnă și pretinde creații care să-i satisfacă gustul de frumos, setea de adevărurile epocii noastre.

Este cu atît mai trist și mai vrednic de disprețuit faptul că în asemenea manifestări au putut fi antrenați și actori de efectivă valoare și recunoscut talent, care se bucură de aprecierile unanime ale presei noastre ca și ale celei de peste hotare.

Vocea, talentul, măiestria, mimica, „vis comica" ale unor personalități din teatrul nostru nu reprezintă totuși garanții ale succesului lor în fața publicului nostru, atîta timp cît mijloacele artei lor nu sînt secondate de ținuta morală și probitatea artistică corespunzătoare. Practica „ciubucului" nu se poate în nici un fel încadra în peisajul unui teatru ce se vrea și trebuie să fie o tribună a educației maselor. De aceea, împotriva acestor practici rușinoase, de cîștiguri cu orice preț, (cu prețul jertfirii artei, în primul rînd) trebuie dusă o luptă susținută și hotărîtă.

O latură deosebită în problema eticii actorului de azi este poziția sa față de distribuirea rolurilor în piese. Au fost cazuri în trecutul nu foarte îndepărtat — și aceste cazuri se cunosc — cînd actorii au refuzat roluri în piese, sub pretextul „tipului“ artistic, din care respectivii actori se socoteau că fac parte, sub pretextul nepotrivirii cu rolul, al dispreţului faţă de rolul „mic“ sau sub alte pretexte. Reversul acestor atitudini este încăpăţînarea unor actori de a cere să joace şi de a-şi dărui forţa creatoare în unele lucrări minore, ieftine, pe gustul retrograd al unei minorităţi, tărăgănînd munca pentru realizarea unor spectacole de calitate superioară. Ce înseamnă aceasta, dacă nu pierderea simţului datoriei patriotice, cetăţeneşti, neînţelegerea sarcinilor primordiale ale profesiunii de actor ?

Cum putem noi uita că marii noştri actori, valorile recunoscute ale scenei noastre s-au realizat ca atare în piese originale romîneşti ? Creaţiile lui C. Nottara în teatrul lui Alecsandri sau Delavrancea, ale lui I. Brezeanu în piesele lui Caragiale, ale lui A. Demetriad în *Vlaicu Vodă* sau bunăoară N. Băltăţeanu în *Hagi Tudose* şi atîtea altele ale atîtor altora manifestă înţelegerea artei lor ca un factor de promovare în primul rînd a culturii noastre naţionale.

Ne mai gîndim apoi şi la racila vedetismului. Nenumărate şi josnice sînt metodele prin care actorii se „sapă“ între ei pentru a-şi plasa fiecare mai bine „cîrligele“ la public, fără a ţine seama de omogenitatea spectacolului şi de importanţa mesajului lui, de ideea scriitorului, de specificul limbii şi stilului său, şi nici măcar de textul propriului rol. Micile sau marile mizerii pe care şi le servesc reciproc astfel de actori între ei, sînt rămăşiţele unei mentalităţi de tristă amintire din teatrul de altă dată, cu cortegiul lui de amărăciuni şi răutăţi, consemnată nu o dată de scriitorii noştri. Ideea dăunătoare a supremaţiei talentului, a ploconirii în faţa meritelor artistice, precum am mai spus, este incompatibilă cu etica socialistă. Preţuim fără îndoială şi aplaudăm creaţiile Olgăi Tudorache, sîntem întru totul de acord cu opiniile exprimate de aceeaşi actriţă în presa noastră, dar nu putem trece cu vederea nejustificata ei autoapreciere, dispreţul cu care îşi tratează colegii şi colectivul.

Vedetismul are şi alte faţete, manifestîndu-se ca atare şi în afara teatrului propriu-zis, acolo unde unii actori sau actriţe cred că-şi pot permite o viaţă „liberă“, în afara moralei, uitînd că pe scenă sau în stradă actorul trebuie să se bucure de acelaşi prestigiu în faţa publicului căruia i se adresează. De pildă, actori pe care i-am aplaudat cu diferite prilejuri pentru valoroase creaţii în piese noi, de tradiţie şi caracter revoluţionar, manifestă în „viaţa de toate zilele“ spiritul „boemei“, apucături deşănţate, incalificabile, ce au stîrnit indignarea publicului larg. E vorba de actori care, veniţi să împrospăteze colective teatrale de mare tradiţie, s-au situat prin comportamentul lor în afara climatului moral al teatrului nostru. E vorba şi de actriţe care încalcă flagrant elementare norme de conduită morală etc. etc. Acestor actori, ce-şi arogă titlul de „vedete“, trebuie să le-o spunem ritos că realizările lor artistice se devalorizează, se dizolvă în apa tulbure a demagogiei artistice, dacă prin purtările lor nedemne ei îşi îndepărtează publicul şi-şi pierd stima oamenilor cinstiţi şi muncitori. Cauzele care au dus la excluderea actorului Mircea Ipate-Mareş din rîndurile colectivului Teatrului Tineretului constituie un avertisment pentru cei care nu se grăbesc să repare printr-o muncă cinstită, disciplinată, conştiincioasă şi asiduă, greşelile şi deprinderile ce i-au caracterizat pînă acum.

Din păcate, forurile conducătoare ale unor teatre și conducerile sindicale, manifestă de multe ori o poziție concesivă față de asemenea practici și abateri de la morală și disciplină. Ele se mulțumesc să consemneze aceste fenomene, ori să le socotească simple cazuri de „teribilisme specifice", ușor reparabile. Atmosfera nesănătoasă din unele teatre — intrigi, bîrfeli, aranjamente carieriste și mercantile — ca și comportări nedemne în afara teatrului sînt de multe ori acoperite de conducerile teatrelor cu o îngăduință de neiertat. Cocoloșirea adevărului, lipsa unor dezbateri colective principiale, tovărășești, în rîndurile cadrelor artistice, slăbirea criticii și autocriticii, păstrarea unor poziții călduțe de avantajare reciprocă, *favorizează* chiar dezvoltarea unor atari fenomene negative. După cum s-a dovedit, uneori nepăsarea îngăduitoare a dus la adăpostirea unor tendințe de-a dreptul dușmănoase, îndreptate împotriva teatrului nostru de azi. Astfel s-a ajuns ca un colectiv fruntaș ca Teatrul de Stat din Pitești, să-și vadă scăzută rodnicia artistică datorită activității destructive a actorului azi înlăturat C. Musceleanu. Pe alt plan, deși tot în legătură cu nejustificata îngăduință a direcțiilor, se poate vorbi de cazul actorului Sorin Lepa de la Teatrul de Stat din Reșița. Acesta supraevaluîndu-și talentul și „virtuțile fizice" îngreunează munca și strădania colectivului. Toleranța direcției și a colectivului Teatrului de Stat din Reșița, față de comportarea lui Sorin Lepa, e nu numai spre paguba instituției, dar e departe de a fi pedagogică și tovărășească față de însăși cariera actorului. Lăsat în voia leneviei și prea plinului de sine, el se va izgoni, pînă la urmă singur, din teatru, din propria lui profesie. Vina nu va fi însă în acest caz, numai a lui — ci și a colectivului care-l îmbrățișează și-l iartă astăzi și a directorului care-i trece cu vederea toanele. Același destin îl așteaptă și pe actorul T. Branea, care prin bețiile, scandalurile, intrigile și imoralitatea pe care o oficiază, a prejudiciat Teatrului de Stat din Petroșani.

Exemplele citate nu sînt singurele. Cazuri asemănătoare se întîlnesc și în alte teatre, și uneori chiar în cadrul colectivului primei noastre scene.

Poporul nostru, oamenii muncii construiesc socialismul muncind zi de zi, cu simplitatea și măreția ce caracterizează eroismul. Nenumărate sînt sarcinile puse în fața lor de partid, de cerințele construirii socialiste. Actorii, regizorii, oamenii de teatru n-au dreptul să se situeze în afara acestei munci, sau să îngreuneze vasta acțiune de culturalizare a regimului nostru popular, a partidului. Ce atitudine ar lua actorul dacă, fără machiaj, fără costum, fără recuzită, ar fi adus, spre judecarea faptelor sale, în sală, — în sala de teatru — în fața acelora care-l aplaudă cu recunoștință și doresc să soarbă adevăruri vitale de la el? La aceasta trebuie să se gîndească cu gravitate oamenii noștri de teatru; către acei oameni mulți și simpli care ne judecă și ne cîntăresc faptele și vorbele, trebuie să se îndrepte strădania și năzuințele noastre.

Menirea nobilă a artistului, a aceluia a cărui datorie este să aprindă inimile oamenilor, însuflețindu-i către fapte mari, nu poate fi îndeplinită decît de oameni cu o înaltă conștiință civică, animați de dragoste și patriotism față de poporul muncitor și cuceririle sale, animați de spiritul de partid. Spiritul de partid nu se manifestă însă formal, la rampă, ci organic, în viața de toate zilele. Căci în viața de toate zilele a artistului, se prefigurează creația lui. „Nu e posibil să duci în spatele scenei o viață meschină mic-bugheză și pe scenă să întruchipezi eroii lui Shakespeare" a scris Stanislavski în cunoscuta și din păcate prea puțin citită *Etica actorului*. Îngăduindu-ne să-l parafrazăm pe marele om de teatru, socotim și noi că nu e posibil, azi în țara noastră, să manifești în viața de toate zilele fapte și gînduri contrarii și străine misiunii tale artistice și sociale.

Horia Deleanu

MOSCOVA-LENINGRAD '58

PERSONALITĂŢI REGIZORALE (III)

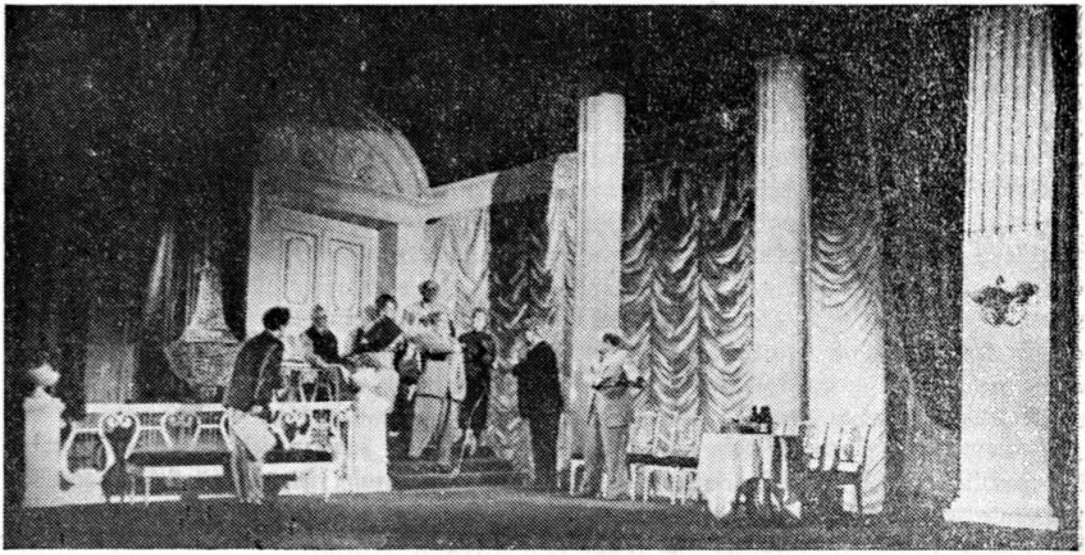
AKIMOV

Comedia a fost, de cele mai multe ori în istoria teatrului, răsfăţata actorilor şi a publicului. Alungînd tristeţile şi trezind conştiinţele, făcînd să îmbobocească zîmbetele şi cultivînd optimismul, ea şi-a descoperit, în pofida aparenţelor, o menire *foarte serioasă,* înlesnită de forţa educativă a rîsului.

Mi s-a părut de aceea foarte firească existenţa la Leningrad a unui teatru de *comedie* unde prim director de scenă e Akimov, al cărui stil artistic porneşte tocmai din convingerea rosturilor sociale educative ale comediei.

El încearcă, în fiecare spectacol, să meargă pînă la epuizarea resurselor comediei, fără să se sfiiască să stîrnească hohotul de rîs, fără să vrea să-i substituie, pe calea compromisului, nişte mici zîmbete jenate. Regizorul repudiază falsa decenţă şi biciuieşte în plin viciul, carenţa morală, asociindu-şi, în această acţiune vehementă, publicul, fără să-i ceară un consimţămînt prealabil, fără să-i menajeze eventualele susceptibilităţi nemotivate. Lipsa de reticenţe pe acest tărîm, ca şi intransigenţa directorului de scenă în descoperirea celor mai mărunte note satirice ale autorului şi în transmiterea lor pregnantă, atribuie spectacolului tonalităţi viguroase, stenice. Fără îndoială că Akimov, înzestrat cu o mare putere de discernămînt, tratează într-o altă manieră comedia lirică, căreia ştie să-i valorifice inflexiunile sensibile, pasajele unde devine necesară surdina. Şi într-o situaţie şi într-alta, el nu ignorează detaliul psihologic, chemat să-i motiveze lui şi personajelor din scenă vehemenţa sau unduirea lirică.

Poate că aici rezidă explicaţia unuia din marile secrete ale lui Akimov: autenticitatea şi poezia reprezentaţiilor sale. Partizan fervent al comediei, el nu o respectă de dragul mecanismului abil, ci datorită *oamenilor* care pun în mişcare această maşină. Fiind artist şi nu tehnician, regizorul cercetează de fiecare dată un nou mod de declanşare a conflictului în scenă, nefiind satisfăcut de valoroasele descoperiri anterioare. (Această nonrepetare, această continuă inovaţie solicitată de partituri diverse, identificată şi la Tovstonogov şi Ohlopkov, apare ca o trăsătură caracteristică a regizorului realist-socialist.) Căutarea modalităţilor noi de expresie nu trebuie interpretată, în cazul concret şi în altele din această categorie, ca un simplu joc al fanteziei neistovite, plictisită de reluarea aceloraşi rezolvări. Akimov purcede totdeauna, ca şi toţi marii directori de scenă sovietici, de la cîte un text nou, care obligă la o nouă receptare sensibilă, la o nouă transpunere scenică. Definitivîndu-şi viziunea de ansamblu, regizorul apelează pentru susţinerea ei la cele mai intime resorturi sufleteşti ale eroilor, refuzînd sintezele impersonale, automatismele lipsite de substanţă psihică, lăsînd comedia să rămînă foarte *umană.* În acest chip se dobîndeşte, între altele, autenticitatea — descinsă din gîndirea şi lumea de sentimente nerarefiate ale personajelor — şi poezia, ca o rezultantă a urmăririi tuturor tresăririlor sensibile ale protagoniştilor.



Scenă din „Fotoliul nr. 16" de D. Ugriumov

Poate că tot în această perspectivă se explică și „minunea" comediei fără trivialitate. Am asistat adesea la un asemenea gen de conversație:

— Cum ți-a plăcut?

— Nu-i rău. Dar e parcă puțin cam gros, vulgar.

— Ce să-i faci? E comedie....

Prejudecata trivialității, ca însoțitoare fatală a comediei, funcționează în multe locuri din plin. N-am întîlnit, însă, în nici un spectacol al lui Akimov, de unde sînt alungate orice falsă decență și timiditate față de grotesc, vreo urmă de vulgaritate. Și am impresia că această foarte mare, deosebită calitate a reprezentațiilor sale se datorește nu numai subtilității, simțului măsurii, ci mai cu seamă facultății de a nu disocia comedia, ca idee, de oamenii care o populează și-i atribuie valorile autentice, poetice.

Alături de aceste semne caracteristice, e evidentă în spectacolele lui Akimov verva personajelor, care ajung adesea, compunîndu-și rolurile cu mult nerv, pînă la o adevărată frenezie comică. Foarte elocventă în acest sens este tratarea *Blestematelor fantome* de Eduardo de Filippo — piesă cunoscută publicului nostru, — în care, beneficiind și de indicațiile obișnuite ale temperamentului meridional, regizorul imprimă un ritm îndrăcit, o mișcare a eroilor aproape de mult visatul perpetuum mobile. De altfel, această exuberanță a mișcării, nealtoită în cazul concret pe caractere crescute sub mîngîierile soarelui sudic, se reîntîlnește și în spectacolul cu piesa sovietică *Fotoliul nr. 16* de D. Ugriumov și în alte spectacole, dovedind o justificată predilecție a regizorului.

Modul cel mai convingător, însă, în care directorul de scenă își manifestă preferințele, stilul, îl constituie evoluția actorilor care ocupă și la el, ca și la Tovstonogov și Ohlopkov un rol preponderent — îndrumați din umbră de o avizată baghetă regizorală. În asentiment cu opiniile sale asupra genului, personajele apar totdeauna saturate de comic, comportarea lor fiind direct determinată de această particularitate. Așa, de pildă, directorul Hodunov din *Fotoliul nr. 16* — o satiră foarte ascuțită la adresa lipsei de inițiativă, a tihnei conformiste și a rutinei confortabile, cultivate de unii rătăciți în ale teatrului — e interpretat de un foarte bun actor, V. Uskov, într-o manieră, pe care s-o numim în mod convențional akimoviană : volubilitatea nesilită se asociază cu gesturile mari, expresive, compoziția suculentă e însoțită de o mișcare exuberantă mulată parcă pe cuvînt, instantaneele grotești nu frizează absolut deloc vulgaritatea, în vreme ce intenția, acțiunea sînt consecințele stricte, exclusive ale modulațiilor psihice. Toate acestea definesc în spectacolul akimovian *personajul comic* și coloratura lui specifică, funcția sa foarte bine determinată într-un ansamblu de proporții armonioase.

Regizorul trebuie să depună un efort maxim, pentru a ne face să detectăm îndărătul măștii comice, adesea grotești, dedesubtul rîsului devenit într-o serie de situații rictus, detaliul psihologic. Refuzînd automatismele lipsite de substanță, care stîrnesc în mod obligatoriu rîsul, el se obligă implicit să ne explice în spectacol, prin prisma fiecărui personaj, esența comicului. Și dacă acest lucru este destul de dificil în cazul protagoniștilor, el devine considerabil de greu în raport cu rolurile de mai mică întindere. Adevăratul artist, însă, nu e în stare să dezarmeze. De aceea, Akimov se îndeletnicește cu observația migăloasă, care-i îngăduie, fiind un fin analist, să surprindă pînă și cele mai mici vibrații ale sufletului omenesc. De multe ori am avut impresia că el umblă mereu cu un carnet de schițe (să mă fi influențat oare faptul că știam că e și un admirabil desenator ?), în care înregistrează reacția psihică și desenul ei expresiv. Din sutele, miile de notații grafice adunate, el își alege, poate, cînd are nevoie, cele proprii pentru consemnarea scenică a unui personaj sau altul. Numai așa îmi explic, de exemplu, cum n-am putut să-l șterg din memorie pe Garderobierul din *Povestire despre niște soți tineri* de Evghenii Șvarț, cum n-am putut să uit nici o mișcare, nici o inflexiune a lui, cu toate că a ocupat scena numai cîteva minute.

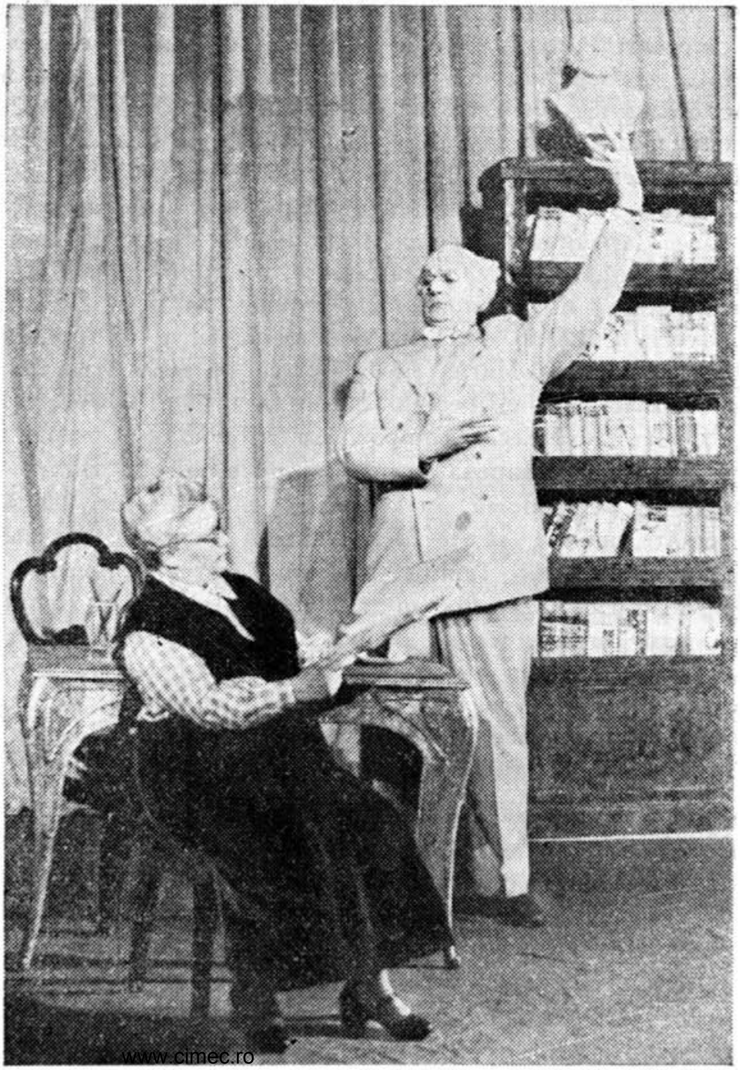
Capacitatea aceasta excepțională de portretizare exterioară, cu ample, impresionante ramificații interioare, am reîntîlnit-o și într-un savuros ansamblu caricatural din *Blestematele fantome*. În actul II apar : profesorul de muzică Saverio Califano, soția sa Maddalena, fiica lor Armida, copiii ei, Silvia și Arturo. Ei vin în casa Mariei să-l găsească pe soțul Armidei, care i-a părăsit. Cu toate că obrazul le este liber, dobîndești la început convingerea că poartă măști, într-atîta de sugestivă e fiecare compoziție a fizionomiei. Completînd parcă impresia inițială, ei însoțesc presupusa mască cu niște mișcări destul de nefirești, puțin abrupte, care te transportă în imperiul marionetelor. După această ingenioasă prezentare, menită să te facă să reții expresia caracteristică, definitorie a personajelor, membrii familiei Califano își normalizează treptat acțiunile, apropiindu-se din ce în ce mai mult de regnul uman. Ei rămîn ridiculi, grotești, dar devin oameni, justificîndu-și stridențele cu durerea, implorația repetată cu tristețea descinsă dintr-un suflet îndoliat. Aici operează în plin consonanța portretizării exterioare cu desenul fin al detaliului vieții interioare, chiar dacă rudimentare, a eroilor. Tot aici e vădită tendința regizorului de a descifra valențele omenești îndărătul aparențelor mecanice, de a anima grotescul.

Convingerile ferme ale lui Akimov nu-l împiedică să recunoscă, pornind de la ele, posibilități nesfîrșite de tratare actoricească a rolurilor, în stare să valorifice temperamente diferite, aptitudini diferite. Vorbeam despre o manieră de interpretare, pe care o numeam convențional akimoviană. Disecîndu-i componentele, încercam să-i explicăm substanța, fără a considera, alături de regizor, că epuizăm toate notele din conținutul noțiunii, toate variantele posibile.

Dacă zăbovim puțin numai asupra creației unui excelent actor, A. Beniaminov, în rolul lui Pasquale din aceleași *Blestemate fantome,* deslușim o serie de trăsături originale, care nu contrazic stilul akimovian în ansamblu, dar care păstrează o sumedenie de note cu totul personale. (Fără îndoială, însă, că și aici e implicat directorul de scenă, în măsura în care creația actoricească nu rămîne pînă la urmă pe deplin autonomă, fiind sortită să se încadreze în mod obligatoriu în viziunea regizorală a întregului spectacol.) Beniaminov pornește parcă de la datele commediei dell'arte, avînd un debit verbal foarte bogat și cît se poate de firesc, mișcări extrem de degajate, o comportare care se situează incomparabil mai aproape de improvizație decît de tehnica gestului îndelung studiat și destul de chinuit reprezentat în scenă.

Există în piesă un personaj, profesorul Santanna, care nu apare niciodată, avînd însă o sarcină importantă în economia lucrării: el ascultă, fără să obiecteze — deoarece nu are o prezență fizică — diverse confesiuni ale lui Pasquale. Într-un mic balconaș, cu fața la sală, Beniaminov conversează cu imaginarul profesor, ușurîndu-și sufletul: candoarea și mica abilitate, sentimentul jignirii și nădejdea, naivitatea și sclipirile de inteligență sînt alternate cu virtuozitate pe parcursul unor monoloage precipitate, care asociază torentele de cuvinte cu o mișcare aproape acrobatică a întregului corp. El mai creează în spectacol cîteva

★



Scenă din „Fotoliul nr. 16" de D. Ugriumov

Scenă din „Povestire despre niște soți tineri“ de Evghenii Șvarț

momente admirabile, abandonînd de astă dată cuvîntul și preferînd pantomima. Luîndu-și complice o muzică mai puțin melodioasă, sacadată, Beniaminov sugerează frica — în cîteva întîlniri cu presupusele fantome — mimînd cu mare artă fiecare timp din evoluția sentimentului care pune treptat stăpînire pe el. Deosebit de valorosul actor sovietic mi-a amintit, în aceste situații, de Marcel Marceau și de marele Charlot. (Cînd am văzut prima secvență de pantomimă a lui Beniaminov, am exclamat în gînd: „Ce autentică chapliniadă !“)

Am lăsat intenționat pentru mai la urmă discuția asupra decorurilor lui Akimov, deoarece, privind superficial, exista ispita — dat fiind că regizorul e și pictor scenograf — de a identifica spectacolul cu prezentarea sa plastică. Adevărul e însă că directorul de scenă își subordonează decorul propriu, pe care nu-și îngăduie să-l considere copil preferat, determinîndu-l să aibă o calitate funcțională, strict legată de gîndul regizoral, de indicația principială a textului. N-am descoperit în spectacolele lui Akimov o concurență între regizor și pictor scenograf: dimpotrivă, am constatat o desăvîrșită simbioză, pe deplin conștientă de ierarhia necesară a valorilor componente din reprezentație. Și fiindcă trăgeam o concluzie asemănătoare, vorbind despre relația actor-regizor la Ohlopkov, trebuie, referindu-mă după teatrul sovietic, la cel german și la alte teatre europene, să regret încă o dată că la noi sînt destul de puțini directori de scenă care își permit asemenea cumuluri de funcții, dovedite în nenumărate rînduri extrem de rodnice.

Dacă în cazul lui Ohlopkov, încercam să înlocuim termenul decorului cu ideea noii arhitecturi a scenei, am prefera să folosim, în spectacolele lui Akimov, formula *viziunii plastice*. Deoarece, scenograful asociat în aceeaşi persoană cu regizorul, împletindu-şi acţiunea, participă la elaborarea datelor celor mai intime ale concepţiei spectacolului, fiind foarte greu de descifrat, pînă la urmă, unde a apărut iniţial ideea directorului de scenă şi unde cea a pictorului, în ce loc a contribuit unul mai mult decît celălalt.

Topindu-l pe scenograf în fiinţa regizorului, nu putem totuşi trece cu vederea marile daruri ale pictorului Akimov : o paletă coloristică foarte rafinată ; un ochi deosebit de înzestrat care traduce în cel mai propriu limbaj plastic observaţia fină a naturii, a realităţii ; un excepţional simţ al măsurii, al proporţiilor, care încadrează cu virtuozitate omul în decor ; o fantezie exuberantă, însoţită de o mare capacitate de sugestie.

Remarcam la Ohlopkov tendinţa, în căutarea noilor locuri de joc, de a amplifica scena, fie în înălţime — *Hamlet* — fie în profunzime (folosirea planurilor dindărătul scenei, acapararea fosei, ocuparea unei părţi a sălii de spectacol) — *Hotel Astoria*. Akimov procedează altfel, în aceeaşi intenţie de amplificare a scenei : el construieşte în toate spectacolele ferestre mari, balcoane, planuri deschise, care desfac profunzimi suplimentare, largi perspective. Din această pricină, decorurile sale sînt foarte aerate, respirînd generos şi sub raportul culorii şi sub acela al spaţiului, şi asociindu-şi în acest plan viziunea întreagă a spectacolului. Amplitudinea gîndirii plastice nu-l împiedică pe Akimov să reconstituie o serie de detalii, indispensabile în compoziţia cadrului ; el nu se lasă însă niciodată furat — aici poate că regizorul îl ajută pe scenograf — de efectele exterioare ale unei expresivităţi insuficient motivate. Aşa, de pildă, e foarte amuzant tabloul din magazia de recuzită *(Fotoliul nr. 16)* : un schelet cască orbitele imense, înspăimîntătoare în penumbra din scenă, o mască de dimensiuni gigantice — înaltă cît un om — rînjeşte grotesc, alături stă agăţată jucăuş macheta unui gingaş vaporaş ş. a. Numai că toate aceste piese diverse, din cale afară de nostime fiecare în parte, există, justificîndu-se necesar, în calitate de elemente componente ale unei atmosfere admirabil sugerate.

Povestirea despre nişte soţi tineri are o anecdotă destul de simplă : doi tineri se îndrăgostesc, se căsătoresc, trăiesc la început într-o frumoasă idilă pentru ca apoi lucrurile să se cam încurce, relaţiile să se răcească, fără nici un motiv temeinic în fond. Pe neaşteptate, soţul, Serghei, pleacă într-un sovhoz, unde e chemat să verifice modul în care a fost realizat un plan al său. În vremea aceasta, soţia, Marusia, se îmbolnăveşte de scarlatină, considerîndu-se, datorită unei neînţelegeri, şi părăsită. El se întoarce, ea se însănătoşeşte, adevărul iese la iveală şi frumoasa dragoste de la început va continua să le alinte existenţa. Se pot găsi în piesă destule naivităţi şi inegalităţi, o tratare nu totdeauna suficient de complexă a frămîntărilor psihologice, dar ea are calitatea de a vorbi cu sinceritate şi emoţie despre însemnata problemă a relaţiilor dintre soţi, despre universul etic al tineretului. Lucrarea lui Şvarţ cuprinde, în acelaşi timp, o seamă de autentice intonaţii poetice, care au fost surprinse şi transmise cu sensibilitate şi talent de regizorul şi scenograful Akimov.

Apar în spectacol, o dată cu ridicarea cortinei, două personaje convenţionale — Păpuşa şi Ursuleţul : ele sînt aşezate, păstrînd dimensiunile obişnuite ale jucăriilor, pe speteaza unei canapele. În anumite momente, de pe tot parcursul acţiunii, jucăriile coboară şi devin animate, dobîndind proporţiile obişnuite ale omului ; în aceste situaţii ele dansează — în maniera mecanică a marionetelor — şi cîntă, povestind antecedentele eroilor piesei sau trăgînd unele concluzii în legătură cu datele lor actuale. Păpușa și Ursulețul, alternîndu-și dimensiunile, ca și calitatea însuflețită sau neînsuflețită, au rolul unor comentatori, foarte utili pentru descifrarea coordonatelor acțiunii. Din cînd în cînd, Marusia li se adresează, monologînd — acum ele sînt neînsuflețite — și monologul ei devine astfel mai firesc, mai puțin abstract, în confruntarea cu niște interlocutori concreți, chiar dacă lipsiți de cuvînt. Către final, planurile se interpătrund pînă într-atîta, încît se confundă : Marusia conversează cu Păpușa și Ursulețul — de astă dată vii, — făcîndu-le confesiuni, ascultîndu-le sfatul.

Aceste elemente convenționale, ca și secțiunea fantastică din partea a treia a piesei — unde domină visul lui Serghei și delirul febril al Marusiei — nu fac corp străin cu realitatea, rămînînd implantate în domeniul firescului și contribuind, departe de artificial și gratuit, la deznodămîntul conflictului *real.*

Un aport esențial în această direcție îl aduce viziunea plastică — inspirată, strîns asociată cu ideea textului — la care vroiam tocmai să ajungem. Pentru a sugera interferențele dintre ficțiune și realitate, Akimov apelează la proiecții, pe care le integrează armonic în economia decorului teatral. Plin de grație tristă e finalul tabloului întîi din partea a doua : pe tavanul scenei sînt proiectate niște animale caraghioase, o căsuță cu contururi împrumutate din împărăția basmelor, în vreme ce în centru, pe scîndurile destinate din totdeauna actorilor, cei doi soți

Scenă din „Povestire despre niște soți tineri" de Evghenii Șvarț

★

şi cele două păpuşi improvizează, în acelaşi ritm cu mişcarea figurilor proiectate, un dans dureros, destul de incoerent, al îndoielilor, al primelor nelinişti.

Ingenios de simplu e şi decorul din spitalul unde e internată Marusia: în scenă se vede un singur pat, situat într-un plan înclinat şi pe care se odihneşte bolnava, iar deasupra, pînă sus de tot, e proiectat un salon cu multe paturi, al cărui relief, ale cărui dimensiuni spaţiale le simţi foarte bine. La un moment dat, bolnava începe să aiureze şi atunci planul proiectat porneşte să se mişte, făcîndu-te, în sală, complicele înduioşat al delirului bolnavei.

Viziunea plastică şi optica tratării rolului în scenă, concepţia de ansamblu a spectacolului şi interpretarea comediei, conturează imaginea unei deosebit de interesante personalităţi artistice. Preocupat de întreg, Akimov nu dispreţuieşte amănuntul: prin intermediul excepţionalelor sale aptitudini de observator, el identifică semnificaţia amănuntelor, cu ajutorul cărora reconstituie, stimulat şi de bogata sa fantezie, cel mai autentic întreg. În calea aceasta complexă a analizei întregită cu sinteza, el nu pierde nici o nuanţă. Pe un larg portativ psihologic, regizorul trece — determinat de vroita sa servitute inspirată faţă de textul dramatic — de la ironie pînă aproape de cinism, cînd stigmatizează o categorie de personaje, de la compasiune pînă la marele lirism, cînd se întîlneşte cu eroi care solicită, merită protecţia. Ironiei elegante, rafinate, dar caustice, cu care tratează protagoniştii din *Blestematele fantome,* îi ia locul în *Povestirea despre nişte soţi tineri* o uşoară timiditate duioasă, schimbată fără scrupule în agresivitate, vehemenţă la adresa unor personaje groteşti din *Fotoliul nr. 16.* Akimov nu refuză niciodată gluma, chiar uşoară, parodia veselă, spuma comediei, descifrîndu-i însă în mod obligatoriu subtextul grav şi străduindu-se să-l treacă, cu cea mai mare eficacitate, în sală. Apelînd la mijloace diverse, el cheamă în sfera sa de interese şi un repertoriu foarte variat (Voltaire şi Anatole France, Saltîkov - Şcedrin şi Suhovo-Kobîlin, Lope de Vega şi Shakespeare, nenumăraţi autori sovietici), dovedind la scenă deschisă că predilecţia pentru comedie nu reprezintă o îngustă, confortabilă specializare, ci o necesară şi foarte dificilă sarcină artistică.

Toate acestea, îi conferă o mare putere de educaţie, cunoscută, apreciată, apărată de mulţimea spectatorilor care frecventează cu fidelitate Teatrul de comedie din Leningrad. Mi-am dat seama de acest lucru, participînd, după spectacolul cu *Povestirea despre nişte soţi tineri,* într-o duminică dimineaţă, la o înflăcărată dezbatere, în care un public foarte variat uita de ziua de sărbătoare, jertfind cîteva ceasuri libere, ca să comenteze reprezentaţia, ca să-i discearnă actualitatea, ca s-o privească în luminile realismului socialist, ca să-l ajute pe Akimov. Simpatia caldă, cointeresarea dezinteresată, pasiunea nestăvilită, manifestate în sprijinirea regizorului ce demonstrează în practica sa fertilă că e îndrăgostit de ziua de azi a omului sovietic, mi s-au părut cel mai valoros elogiu — la care ne alăturăm fără rezerve — adus artistului Akimov.

***

Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov. Trei regizori sovietici, ale căror foarte distincte personalităţi artistice fuzionează în afirmarea mesajului revoluţionar al lumii noi. Argumentele analitice pe care le-am căutat în descifrarea artei lor vroiau să slujească reliefării *varietăţii în unitate,* acestei caracteristici foarte însemnate a metodei realismului socialist, menite, între altele, să-i înlesnească prosperitatea. Dacă această intenţie a noastră a trecut la public (cum se spune în teatru), nu putem decît să ne declarăm satisfăcuţi.

Radu Lupan

ANTITEATRUL LUI EUGÈNE IONESCO

Tendința actuală a ideologilor reacțiunii, așa cum s-a mai observat, e de a prezenta fenomenele crepusculare ale culturii burgheze ca fenomene de vitalitate, de înnoire. Încercînd, în pofida logicii adeseori, să revizuiască conceptele fundamentale ale filozofiei materialiste, ei nu ezită a declara deschis totala lor inaderență la realitate. Lumea realității obiective, cu neputință de negat în implacabila ei condamnare a orînduirii capitaliste, este decretată de aceea ca fiind o lume imaginară, a aparențelor, dincolo de care ar trebui căutat adevărul! Filozofiei i se recomandă, de pildă, „să derealizeze, să sfărîme limitele pe care viziunea științifică (evident, materialistă — *n.n.)* le impune lucrurilor“ (F. Alquié — *Philosophie du surréalisme,* 1956). Artei i se propune același țel, dar exprimat mai limpede: „Atingerea lucrurilor, în realul lor secret, implică o eliberare din aparențe, o distrugere dacă nu a realului, cel puțin a compoziției sale“ (Gaëtan Picon — *Histoire des littératures, vol. II. Le style de la nouvelle littérature,* 1956).

Refugiul într-o lume unde nu mai domnesc „aparențele“ — de fapt, înfățișarea materială, reală a societății și a naturii — ci „absolutul“ — de fapt arbitrariul irealității subiective — dizolvă însă în neant însăși trăsătura de bază a artei, aceea de a avea o funcție de cunoaștere prin reflectarea realității obiective. Și așa cum filozofia burgheză se străduiește să fundamenteze, pentru a răspunde victoriilor neîncetate ale materialismului în toate domeniile, conceptul „antimateriei“, estetica burgheză afirmă conceptul „antirealității“, cu consecințele sale în diferitele domenii ale artei: plastica nonfigurativă, abstractă, literatura suprarealității etc.

***

Debutînd cu o „antipiesă“, Ionesco a fost privit așadar ca un autor în care se pot pune multe speranțe. Așteptările criticii burgheze n-au fost înșelate. Ionesco a continuat cu o „dramă comică“, a venit apoi cu o „farsă tragică“, după aceea cu o „pseudodramă“ și așa mai departe. Ionesco a devenit astfel „cel mai interesant dramaturg european“, cum îl califica cronicarul dramatic al lui „New York Times“, ba chiar „mai bun decît Strindberg“, cum nu a ezitat să o afirme Jean Anouilh. Teatrul, sau mai bine zis antiteatrul său, este cel care corespunde pe deplin tendințelor de evaziune din realitate, de ignorare sau de mistificare a ei. Recent, acestor tendințe, cărora nu le dăduse pînă acum decît o exprimare, ca să spunem așa, artistică, Ionesco le-a dăruit și o exprimare, ca să spunem iar așa, teoretică, destul de limpede în ciuda a ceea ce s-ar fi putut aștepta de la autorul unor antipiese.

Într-un răspuns dat în cadrul unei anchete inițiate de săptămînalul francez „Lettres françaises“, dramaturgul declara: „Asta e lumea: un pustiu sau niște umbre muribunde“. Și pentru a explica și mai bine natura acestei viziuni crepusculare a lumii, adăuga: „rădăcinile realității se cufundă în ireal“ (nr. 717/1958). Dar aceste opinii nu spun decît într-o formă sintetică, ceea ce Ionesco s-a străduit să demonstreze pe larg în cuprinsul unui eseu publicat în „La Nouvelle Revue Française“, în februarie 1958. Intitulat *Experiența teatrului,* eseul încearcă să definească caracteristicile unei noi teorii a dramaturgiei, pornind de la experiența personală a autorului. Trecînd peste penibilele cochetării cu care Ionesco debutează: „îmi pare uneori că am început a scrie teatru din pricină că-l detestam", sau „nu aveam nici o plăcere ducîndu-mă" (la teatru) etc., vom regăsi încă în primele rînduri tezele antirealiste amintite mai sus.

„M-am gîndit întotdeauna că adevărul ficțiunii este mai profund, mai încărcat de semnificație decît realitatea de fiecare zi", ne împărtășește dramaturgul opinia sa cu privire la adevărul artei. Acesta, dacă ar fi să-l credem pe autor, se „găsește în visurile noastre, în imaginație". De aceea „numai miturile sînt adevărate", iar realitatea nu ar face altceva decît să îngusteze cîmpul experienței noastre. Întregul teatru realist, după Ionesco, este caduc din pricina „ideologiei" pe care ar exprima-o, singurele piese destinate să dureze fiind doar acelea care sînt afară din timp, bine înțeles, din timpul lor. Introducerea acestui „hors-temps" (afară din timp), incomunicabil, ar fi singura posibilitate a oricărei piese de a trece pragul epocii în care a fost scrisă. Dar dramaturgul nu se oprește aici. După ce vrea să excludă din piese tocmai mesajul conținutului lor — ceea ce, după propria sa mărturisire, îl supără cel mai mult! — Ionesco găsește că nici o prea nuanțată exprimare a nuanțelor nu ar fi tocmai ceea ce e indicat pe scenă. Fără a argumenta prea mult — de altfel întreg eseul e alcătuit mai mult din afirmații decît din demonstrații —, el trece la susținerea necesității „exagerării extreme a sentimentelor" în teatru. Cum această recomandare e făcută puțin cam abrupt și cam fără a fi rezultatul unei înlănțuiri de argumente logice, îi găsim totuși „rațiunea" în consecințele pe care i le întrevede autorul: „exagerarea, spune el în continuare, dislocă realul. Dislocare, de asemenea dezarticulare a limbajului". Iată cum o poziție ideologică cu caracter reacționar, care pornește de la neînțelegerea și negarea realității, de la susținerea autonomiei conștiinței (a „imaginației", a „visurilor" în cazul de față), nu poate să nu introducă în artă un element de profundă dezagregare. Renunțînd la „ideologie", de fapt așa cum reiese din tot ceea ce spune, renunțînd la acel sens al operei care caută să exprime realitatea, la determinarea istorico-socială a operei de artă, căutînd să treacă dincolo de real, Ionesco nu poate să ajungă decît la dezintegrarea expresiei artistice, ceea ce l-a și dus la scrierea de antipiese, la crearea unui antiteatru. Sau, cum spunea Jacques Lemarchand prefațînd volumul apărut în 1956[1], la un „teatru de aventură". Evident, e în primul rînd vorba de o aventură artistică, de o aventură ideologică, destinată eșecului. Reacția publicului parizian care asista la reprezentarea primei piese a lui Ionesco, *Cîntăreața cheală*, descrisă de același Lemarchand, e de altfel concludentă. „Murmurele de nemulțumire, indignările spontane, batjocura" au „salutat" acest spectacol.

Ceea ce susține în continuare dramaturgul în eseul amintit nu e decît o amplificare sau exemplificare a tezelor pe care le-am mai menționat. Comicul nu e astfel o izbîndă a spiritului uman asupra prostiei sau urîtului, o dezvăluire a precarității fondului sub o aparență înșelătoare, ci el „e mai dezesperant decît tragicul", neoferind „nici o ieșire". De asemenea, tragicul „prin recunoașterea realității unei fatalități" nu poate fi decît... reconfortant. Cu această ieftină sofistică, comicul devine tragic, iar tragediile umane, derizorii; temporalul este topit în atemporal, iar socialul se transformă în asocial etc., etc. Acestea sînt mijloacele recomandate pentru ca teatrul să poată fi „redescoperit". Dar neuitînd că teatrul este, în primul rînd, cuvîntul interpretat, Ionesco propune o ultimă rețetă: „cuvîntul trebuie și el întins pînă la limitele sale ultime, limbajul trebuie să explodeze aproape sau să se distrugă în imposibilitatea sa de a cuprinde semnificațiile". Nu e vorba de a da cuvîntului rostit pe scenă o cît mai mare forţă dramatică, după cum s-ar putea cumva crede, ci de a apela la un limbaj de-a dreptul ilogic, iraţional sau chiar nearticulat.

---

[1] Eugène Ionesco, *Théâtre*, I, 1956.

După mărturisirile dramaturgului, ideile eseului său nu ar constitui o „teorie preconcepută" a teatrului, ci rezultatul meditaţiilor determinate de propria-i experienţă artistică. Putem să-l credem, căci lectura pieselor nu face decît să confirme pas cu pas întreg „sistemul", elaborat se pare cu deajuns de multă trudă. Piesele susţin sistemul, sistemul explică piesele, dar e vorba numai de o sprijinire a neadevărului prin ilogic!

***

Cîntăreaţa cheală (La cantatrice chauve, 1950), prima piesă a lui Ionesco, destinată de autor a fi o parodie a teatrului sau a unui anumit fel de comportare umană înecat în mlaştina banalităţii cenuşii, recomandă astfel drept antidot al platitudinii, absurdul. Soţii Smith, cei mai obişnuiţi soţi englezi, locuind în cel mai obişnuit interior englez, avînd cea mai obişnuită conversaţie englezească, la care vin în vizită doi dintre cei mai obişnuiţi prieteni englezi şi încep o prea obişnuită conversaţie engleză, sînt supuşi unui neobişnuit torent de întîmplări neobişnuite: soneria sună fără să fie nimeni la uşă; un căpitan de pompieri, care are misiunea de a stinge „toate" incendiile din oraş, pică pe neaşteptate în casă, în speranţa că e ceva de stins, povesteşte nişte anecdote fără umor, dar şi fără cap şi coadă şi pleacă întrebînd: „A propos, dar Cîntăreaţa cheală?" (De aici şi titlul, evident!) Cei rămaşi continuă conversaţia, tot atît de lipsită de sens ca şi pînă atunci, în schimb din ce în ce mai laconică. De la următorul schimb de replici: *„D-na Martin:* Eu pot să-mi cumpăr un briceag pentru fratele meu, dar dumneata nu poţi cumpăra Irlanda pentru bunicul dumitale", la care *dl. Smith* îi răspunde cu aplomb: „Mergi cu picioarele, dar te încălzeşti cu ajutorul electricităţii sau al cărbunelui", se ajunge la acest alt semnificativ schimb de replici: *„Dl. Smith:* Nu; *D-na Martin:* Pe; *Dl. Martin:* Acolo; *D-na Smith:* Pe; *Dl. Smith:* A; *D-na Martin:* Ici" etc... etc. Curat „explozie" a limbajului, ce e drept e drept! De altfel, cortina se lasă pe aceste din urmă cuvinte, repetate fără şir şi noimă de toate „personajele": „Nu pe acolo, pe aici, nu pe acolo, pe aici, nu pe acolo, pe aici..." evident tot atît de legate de restul piesei ca şi celelalte întîmplări relatate mai sus. Nu ar fi drept să negăm acestei piese o notă reală de umor în satirizarea banalităţii conversaţiei şi a lipsei de gîndire a lumii micilor burghezi satisfăcuţi de ei şi de tot ce îi înconjoară, dacă bineînţeles nu-i dor bătăturile, dacă mîncarea de la prînz a fost bună etc., etc. Dar pornind de aici, autorul părăseşte terenul satirei realiste sau, cum ar spune el însuşi, „dislocă realul", şi nu se mulţumeşte numai cu atît: „dislocă", ba putem spune chiar că „dezarticulează" şi limbajul. Desigur, satira poate folosi exagerarea, poate folosi procedee care aparent nu aparţin unei expresii direct realiste. Potrivit tradiţiei marilor maeştri ai satirei realiste, de la Aristofan la Bernard Shaw, prezentarea aspectelor groteşti sau de farsă la care ajunge falsificarea sau nesocotirea realităţii practicată de orînduiri sau indivizi interesaţi să o facă, poate fi realizată prin îngroşarea unor trăsături şi chiar prin imaginarea unor situaţii în chip obişnuit inexistente. Dar aceste procedee nu trebuie să ducă la nerespectarea sau falsificarea adevărului, ci dimpotrivă trebuie să-l facă mai pregnant. Nimic din toate acestea în *Cîntăreaţa cheală,* care este o „antipiesă", caracteristică pentru rezultatele la care ajunge acest dramaturg pornit să ignoreze, pasămite, mijloacele de expresie ale teatrului „naturalist", cum numeşte el teatrul realist, dar nu face altceva decît să contribuie la descompunerea şi decăderea acestor mijloace.

Ionesco nu e singurul autor dramatic din Franța care a pornit acest război împotriva teatrului „naturalist" ; el este cel mai tipic reprezentant al așa-numitului teatru de avangardă, despre care s-a mai vorbit în paginile acestei reviste [2]. Alături de Jean Vauthier, Jacques Audiberti, George Schehadé și alții, el cultivă iraționalul ca metodă esențială de creație. Dacă la Ionesco acest irațional e pătruns cu deosebire de o notă de umor sarcastic, la Vauthier, de pildă, el ia forma unor deliruri onirice, la alții e impregnat de un lirism vizionar etc., etc. Pretutindeni însă iraționalul nu exprimă decît tendința de a evada dintr-o lume ale cărei legi obiective sînt ignorate sau mitizate pînă la totala falsificare. Dincolo de aceste mituri nu există nici o realitate care să se dezvăluie astfel cu mai multă putere, ci dimpotrivă, e o deformare a realității devenită de nerecunoscut în cele mai multe cazuri.

Ca și în cazul suprarealismului, cu care teatrul de „avangardă" are în comun refugiul în irațional, visul intervine și aici pentru a învălui relațiile umane într-o aură de mister și imprecizie, menită a mistifica adevărul asupra caracterului social al acestor relații. Atemporalitatea și unghiul eternității în considerarea situațiilor umane, recomandate de Ionesco în *Experiența teatrului,* își găsesc pe deplin utilizarea în această tentativă. Așa cum remarca un critic francez, și nu cu totul fără dreptate, în piesele autorilor acestui teatru de „avangardă" se regăsește aceeași trăsătură : e vorba de spectacolul oferit de supunerea omului în fața soartei, și nu de dominarea acesteia de către om. De cele mai multe ori, această supunere este generatoare sau e determinată de situații lipsite de orice noimă, de un arbitrar deplin. Situații care vor să exprime drama omului „tiranizat", „apăsat", de lumea reală, tiranie care poate fi evitată numai prin refugiul în absurd, prin refugiul în ireal.

***

În faimoasa piesă a lui Ionesco : *Scaunele* (Les chaises, 1952), doi bătrîni ajunși în amurgul unei vieți lipsite de orice ar fi putut da sens unei existențe umane, au prilejul de a-și comunica, în sfîrșit, importantul mesaj la care unul din bătrîni a meditat în întreaga această viață goală și pustie de altfel. De a-l comunica cunoscuților, prietenilor, în sfîrșit, lumii. Nu voi reproșa piesei tendința spre simbol. Precum bine se știe, simbolul poate fi învestit cu pregnante semnificații realiste. Dar nu e vorba de aceasta, ci de sensul acestui simbol. Să-l căutăm însă mai departe în desfășurarea piesei. Bătrînii pregătesc sala în care va fi dezvăluit lumii importantul mesaj. Și „lumea" începe a sosi. Pe scenă nu intră însă nici un personaj real. Bătrînii se comportă ca și cum ar primi, ar sta de vorbă și ar instala la locurile lor nenumărate persoane. Ele nu există însă în realitate. Se îngrămădesc în fața spectatorilor scaune peste scaune, neocupate în fapt de nimeni, dar care în cele din urmă ajung să umple întreg spațiul scenic. Cei doi bătrîni se găsesc despărțiți de aceste scaune, dar continuă a primi pe „oaspeți" pînă în clipa în care sosește Oratorul, cel de al treilea personaj al piesei. Acest personaj e destinat să exprime mesajul bătrînului, deoarece el nu știe să vorbească. În această încredințare a soartei unei întregi vieți în mîinile acelora care sînt, ca să spunem așa, mai „pricepuți", e subliniată una din ideile de bază ale piesei : supunerea despre care vorbeam, de altfel prezentă și în tot ceea ce discutau bătrînii pînă în acea clipă. O supunere care ia forme extreme : din momentul sosirii Oratorului, bătrînii socotesc că nu mai au nici un rost în viață, de vreme ce mesajul lor va fi oricum rostit. Și se sinucid, aruncîndu-se pe fereastră și strigînd nu fără un macabru umor: „Trăiască împăratul“, care se află și el „prezent“ (ca să nu contrazicem pe autor) în scenă.

---

[2] Articolul „Paris'58" de T. Staicu, nr. 7/1958.

Toți cei de față, adică imaginarele ființe presupuse a ocupa numeroasele scaune de pe scenă, așteaptă acum cu o și mai puternică nerăbdare să afle în cele din urmă ce se va dezvălui în mesajul lăsat de bătrîni posterității. Și Oratorul deschide gura, dar din gura lui nu ies decît niște sunete guturale: „He, Mme, mm, jou, gou, hou). Oratorul e mut! În fața lui e o tablă neagră, a mai rămas astfel o posibilitate de comunicare, dar mîna Oratorului scrie pe tablă litere care nu alcătuiesc nici un cuvînt inteligibil: NNAA NNM NWNWNW V. Și totul se termină aici: importantul mesaj nu e altceva decît inexistența oricărui mesaj.

Simbolistica piesei ne pare evidentă. Forță reală nu au decît resemnarea și nonsensul existenței. Pe scenă, personajele reale predică așteptarea și supunerea în fața soartei, ele mărturisesc încredințarea naivă că e cineva sau ceva care le va dărui umilelor lor vieți un sens. Așteptare zadarnică: nu există nici un sens. (În montarea piesei, pe scena unui teatru american, pentru a se accentua caracterul de generalitate al acestei concluzii, Oratorul nici nu era limpede văzut — sub o perdea subțire de gaz se bănuia doar prezența lui. Însuși „destinul“ vorbea prin gura Oratorului!) De altfel, însăși preocuparea de a spune ceva celor din jur, adică de a da un sens social existenței, e ridiculizată și socotită drept o năzuință absurdă. Nu în chip neintenționat, de asemenea, cei care vin să asculte inexistentul, pînă la urmă mesaj, nu există ca personaje. Reală și apăsătoare nu e decît prezența „scaunelor“, a lumii materiale, care ajunge să și copleșească viața celor două personaje într-un moment hotărîtor al existenței lor, să-i despartă chiar. Și pînă la urmă, scaunele singure rămîn pe scenă, fără rost. Lumea materială nu face altceva, spune Ionesco, decît să-și exercite tirania asupra omului, a cărui existență e lipsită de sens, cum lipsită de rost e și încercarea de a-i căuta sau a-i da un sens, așa că pînă la urmă refugiul în absurd e singura soluție. E, de altfel, „soluția“ pe care o preconizează și o altă piesă a dramaturgului: *Jacques sau supunerea* (Jacques ou la soumission, 1950) subintitulată „comedie naturalistă“ și în care încercarea de revoltă împotriva realității — ca totdeauna exprimată prin cea mai ternă platitudine — sfîrșește printr-o acceptare a acestei realități, căreia i se aduc „mici modificări“, destinate a o face oarecum mai absurdă. Jacques, fiul revoltat, acceptă în cele din urmă o logodnică propusă de părinți, cu condiția să fie cumplit de urîtă, să aibă trei nasuri, o mînă cu nouă degete etc., etc.

Nu e posibil, desigur, ca acest permanent refuz de a considera lumea obiectivă în lumina proceselor sale reale, de a căuta o explicație socială schilodirii conștiinței umane de către rînduielile capitaliste să nu aibă consecințe directe asupra modului în care el este afirmat. „Dislocarea realului“ îl duce pe Ionesco la înlocuirea personajelor, de cele mai multe ori, prin inconsistente abstracții, care capătă, asemenea visului, forme mereu schimbătoare, din rațiuni mai întotdeauna obscure. Acțiunea, cu permanentul ei refugiu în fantastic, ajunge să nu mai desemneze decît în modul cel mai vag o linie de desfășurare a piesei. Ea parcurge întortochiate meandre, în care și personajele ca și mobilurile acțiunilor lor ne apar sub cele mai uluitoare ipostaze. În *Victimele datoriei* (Les victimes du devoir, 1953), subintitulată cu drept cuvînt de către autorul ei „pseudodramă“, Choubert, unul dintre așa pretinsele personaje, e în același timp copil și om matur, trăiește în realitate și în vis, e prezent acum și în trecut etc., etc. Polițistul, un alt „personaj“, e în același timp tatăl lui Choubert, soția e în același timp și mamă, cu toții trec de la delirul oniric la vorbirea normală, și toate acestea pentru a ni se arăta că, pînă la urmă, omul este silit să accepte în mod cu totul nefiresc o realitate care-i impune o viață chinuitoare, care-i impune să caute în zadar un rost existenței sale. În această lucrare vom găsi nenumărate opinii despre posibilitatea „reînnoirii" teatrului, pornindu-se de la cîteva teze esențiale, ilustrate de altfel deajuns de copios și de piesele despre care am mai vorbit. Unul dintre cei aflați pe scenă, Nicolas, poetul, enunță la un moment dat principiile „noului" teatru: „Inspirîndu-mă dintr-o altă logică și dintr-o altă psihologie (a se completa: decît cea reală — *n.n.)*, voi aduce contradicția în non-contradicție, non-contradicția în ceea ce simțul comun socotește drept contradictoriu... Vom abandona principiul identității și al unității caracterelor în favoarea mișcării, a unei psihologii dinamice. Noi nu sîntem noi-înșine... Personalitatea nu există"... etc., etc. Așa cum am văzut, Ionesco, atît în piesă cît și în încercările sale teoretice, a ținut seama de aceste principii în crearea unui teatru care se dovedește astfel a fi cu adevărat un antiteatru. A considera lumea visului ca o lume reală, a considera ideile, sentimentele, dorințele umane — în genere lumea „imaginară" — ca avînd sursă doar în conștiință, a le investi cu o autonomie absolută înseamnă a te afla în imposibilitate de a pătrunde caracterul realității. Dar, în această neputință de a cunoaște realitatea stă intenția de a o deforma. Arta, la crearea căreia prezidează asemenea principii, nu poate fi decît o artă care e condamnată dezagregării, descompunerii. Și ce înseamnă altceva renunțarea la „principiul identității și unității caracterelor", în favoarea unei „psihologii dinamice", adică în favoarea unei labilități onirice a acțiunii și a personajelor? Ce înseamnă altceva „contradictoriul în non-contradictoriu" și „non-contradictoriul în contradictoriu", decît dispariția granițelor dintre adevăr și absurd, dintre logic și irațional? Ce înseamnă altceva aceste obscure mituri despre semnificația destinului uman în societate, despre zădărnicia vieții sociale, despre imposibilitatea omului de a da un sens existenței sale?

***

Debutînd cu o „antipiesă", Ionesco a creat, dacă acest termen nu ar fi în flagrantă antinomie cu acel care urmează, un antiteatru. Un antiteatru care slujește, prin ideile sale, celei mai profund reacționare tendințe a ideologiei capitaliste. Într-una din ultimele sale piese, *Noul locatar* (Le nouveau locataire, 1957), Ionesco dă o expresie foarte limpede a opoziției sale categorice față de orice încercare de interpretare materialistă a lumii. Noul locatar, care a intrat într-o cameră goală, așteaptă hamalii care să vină să-i mobileze locuința. Și aceștia vin și aduc mereu, din ce în ce mai multe mobile, pînă cînd, în cele din urmă, locatarul, prizonier al lor, dispare sub zidul creat de ele în jurul său. Lumea materială, lumea realității, îl face prizonier și-l copleșește pe om, vrea să ne spună Ionesco. Încă o invitație la evadarea din realitate, din această realitate pe care, în fapt, omul o învinge și o supune, o transformă și o face dintr-o forță necunoscută sau dușmană, o forță supusă lui, o forță pusă în slujba ridicării și perfecționării lui spirituale. Apologul lui Ionesco nu devine însă altceva decît un simbol al prizonieratului în care miturile irealității îl pot înlănțui pe om, condamnîndu-l claustrării și dezarmării, îngenunchierii și abdicării rațiunii sale.

august, 1958.

cronica

IOANA D'ARC PE SCENELE NOASTRE

Teatrul Municipal : *Sfînta Ioana* de B. Shaw ; Teatrul de Stat din Oradea : *Ciocîrlia* de Jean Anouilh

Există figuri istorice care intră în conştiinţa maselor, apoi se impun literaturii cu forţa şi amploarea unor mituri. Ioana d'Arc este una dintre ele. Ţăranca din Domremy care, în timpul războiului de 100 ani, a îmbrăcat armura războinică pentru a elibera Franţa de invadatorul englez, a dat ţării un rege unic şi l-a încoronat la Reims, a fost prinsă, vîndută englezilor, judecată şi arsă pe rug ca eretică, era destinată să capete foarte curînd proporţii legendare. În urmă, scriitorii au tratat-o ca pe un mit, acordîndu-i semnificaţii simbolice diferite, aşa cum au făcut cu figurile mitice ale lui Prometeu, Lucifer sau Don Juan.

În secolul XVII, Jean Chapelain, corifeu al Academiei, o canonizează literar ca sfîntă, într-o interminabilă epopee creştină, săracă în inspiraţie, bogată în simboluri artificiale şi preţiozităţi. Mai tîrziu, Voltaire, în spiritul unui veac ireverenţios şi antireligios, spulberă legenda despre fecioara iluminată şi neprihănită, într-un poem eroic-comic, riscat şi grotesc, în care Ioana e luată în zeflemea ca o făptură deloc sfîntă, ci din cale afară de licenţioasă şi terestră. Era excesul de sens contrar. Romantic, Schiller încearcă reabilitarea luptătoarei, arătînd-o învingătoare în conflictul dintre simţul unei sacre datorii şi iubirea pentru Dunois Bastardul. Anatole France a dedicat fecioarei din Orléans o biografie scrisă în spiritul critic şi laic ce-l caracterizează, dar şi cu reverenţa pe care i-o impunea eroina medievală franceză. Marc Twain, de obicei ironist al istoriei o exaltă şi el în nişte inchipuite memorii, atribuite lui Louis de Conté (pajul şi secretarul Ioanei d'Arc).

Recent, doi dramaturgi — englezul Bernard Shaw (1923) şi francezul Jean Anouilh (1954) — s-au apropiat de figura Ioanei d'Arc cu o înţelegere a istoriei pe care au vrut-o a zilelor noastre. Cele două piese : *Sfînta Ioana* şi *Ciocîrlia,* prezentate în trecuta stagiune pe scenele noastre, vădesc oarecare înrudiri de concepţie şi numeroase deosebiri. Atît Shaw cît şi Anouilh refuză a vedea în Ioana un personaj de dimensiuni legendare, mistic aureolat, şi ne înfăţişează o ţărancă robustă, realistă, înzestrată cu bun simţ, chiar şi atunci cînd e exaltată de îndemnul „vocilor" ; o protestatară şi o patriotă. Dorinţa de a realiza o viziune contemporană timpului nostru îi determină pe ambii dramaturgi să refuze anturajului Ioanei d'Arc o prea accentuată culoare locală medievală. Şi atunci ne aflăm în faţa anacronismelor voite ale lui Shaw, care, comentator ironic al veacului XX, acordă personajelor sale o clarviziune ce nu le era, fireşte, îngăduită, în cel de al XV-lea secol. În prefaţa abundentă ce precede piesa, Bernard Shaw justifică procedeul : „Cauchon şi Lemaître trebuie să se facă înţeleşi nu numai pe ei, ci şi Biserica şi Inchiziţia, aşa cum Warwick trebuie să facă inteligibil sistemul feudal ; toţi trei sînt obligaţi să dea spectatorilor secolului XX conştiinţa unei epoci fundamental diferită de a lor. Evident, adevăraţii Cauchon, Lemaître, Warwick n-ar fi putut face acest lucru ; ei aparţineau evului mediu şi erau, prin urmare, tot atît de inconştienţi de particularităţile epocii, ca şi de formula aerului pe care-l respirau. Dar piesa ar fi de neînţeles, dacă nu i-aş fi înzestrat cu destulă conştiinţă pentru a-i face în stare să-şi explice atitudinea în faţa secolului XX". Și așa se face că Warwick, reprezentantul feudalității engleze, îi spune arhiepiscopului Cauchon: „Eu și baronii mei reprezentăm aristocrația feudală, așa cum dumneata reprezinți Biserica. Noi sîntem puterea lumească. E un plan viclean să înlături aristocrația și să-l faci pe rege autocratul unic și absolut. În loc să fie doar primul dintre egali, el va deveni stăpîn... Dacă gîndurile și inimile poporului se îndreaptă spre rege, iar seniorul devine în ochii lui doar slujitorul regelui, regele ne poate frînge unul cîte unul, și atunci ce am fi decît niște curteni în livrea, la curtea lui". Iată definiția puterii feudale și prevestirea monarhiei absolute, făcute după formula: noi, cavalerii evului mediu.

Dar Shaw merge mai departe. El plasează în gura personajelor sale medievale ironii la adresa moravurilor politice ale Angliei contemporane. Vorbind despre Ioana, capelanul englez spune: „Dar femeia aceasta neagă Angliei cuceririle ei legitime, date de Dumnezeu grație puterii ei speciale de a stăpîni peste rase mai puțin civilizate, spre binele lor". E o timpurie și ironică previziune a colonialismului englez. De asemenea, francezii în timpul războiului de 100 ani spun: „Franța francezilor", anticipînd lozinca lui Monroe.

Anouilh în *Ciocîrlia* modernizează și el. În indicațiile scenice cere „costume vag medievale, fără aspect și culori căutate", pe Ioana o îmbracă într-un costum de atlet modern. Întregul epos al eroinei franceze se reconstituie în fața tribunalului, căci Ioana își joacă viața înaintea judecătorilor ei. Atît personajele, cît și spectatorii cunosc evenimentele, cunosc sfîrșitul. Surpriza este totuși posibilă. În clipa cînd Ioana trebuie să fie mistuită de flăcări, un personaj intervine și determină răsturnarea ordinei temporale: „Adevăratul sfîrșit al povestei Ioanei, adevăratul sfîrșit care va fi de-a pururi povestit, cînd numele noastre vor fi amestecate sau de mult uitate, nu va fi aici la Rouen, în restriștea ei de animal hăituit, va fi Ciocîrlia, cîntînd în înaltul cerului, va fi Ioana la Reims, în toată gloria ei". Și piesa se încheie apoteotic, cu Ioana înălțată ca o statuie, „sprijinindu-se pe stindard, surîzînd către cer, ca în poze". Apoteoza finală a piesei lui Shaw, unde, după dramaticul tablou al procesului, urmează execuția ce zdruncină conștiințele și apoi fantasticul epilog al cărui ascuțiș critic e atît de limpede îndreptat spre lumea contemporană cu autorul, inaptă să primească eroi, ni se pare infinit mai puternic, mai adînc actual mai încărcat de mesaj. Modernitatea lui Anouilh ni se pare că ține mai mult de procedeul artistic, iar retrăirea evenimentelor în fața judecăto-

L. Vrabie (Carol al VII-lea) și Clody Bertola (Ioana) în „Sfînta Ioana"

Scenă din „Ciocîrlia"

rilor le estompează parcă, răpindu-le forța neprevăzutului.

Pentru ambii dramaturgi Ioana este încarnarea unui protest. Ciocîrlia lui Anouilh își rezervă „dreptul de a spune nu". Nu — înțelegerii neumane exprimate de Promotor sau Închizitor, pentru care „omul e spurcăciune, infamie, vedenii necurate", pentru care omul, în tot ce are el mai înalt omenesc, este adevăratul dușman al bisericii. „Diavolul e doar aliatul nostru. În definitiv, e un fost înger, e de la noi. Cu blestemele lui, cu insultele și chiar cu ura lui față de Dumnezeu, comite încă un act de credință... Dar omul, omul limpede și liniștit, mă sperie de o mie de ori mai mult", spune Inchizitorul. El (omul) „ridică ochii spre acea imagine neînvinsă a lui însuși... care este singurul lui Dumnezeu adevărat".

Protestul față de această mentalitate îl reprezintă Ioana. Atît doar că ea rămîne întruchiparea răzvrătirii individuale, a revoltei individului ce spune „nu", atunci cînd Inchizitorul, biserica vor să-l învețe pe om să spună „da". Așa încît, în piesa lui Anouilh, afirmația rămîne a bisericii, iar negația a Ioanei.

Mult mai afirmativă, Ioana lui Bernard Shaw reprezintă cu bunul ei simț popular și refuzul îndîrjit de a ignora ceea ce ei i se pare evident, un protest ale cărui consecințe istorice nu numai că le bănuim, dar ne sînt, mulțumită dezinvolturii cu care cultivă Bernard Shaw anacronismele, comunicate în piesă. Cînd Warwick numește, în conversația cu Cauchon, atitudinea Ioanei „protestantism", el definește cu o prematură intuiție, caracterul non-conformist al acțiunii fecioarei. Protestantism, patriotism popular, aceste atitudini fac din Ioana lui Shaw o precursoare a vremurilor moderne, o precursoare a Renașterii și Reformei, și în orice caz a marilor mișcări populare ce aveau să urmeze. Ioana proclamă cu curaj și simplitate, în tabloul procesului, dreptul minții omenești de a cerceta și examina, împotriva canoanelor, împotriva dogmelor înțepenite. Prin luciditatea ei, Ioana lui Shaw e un personaj prin excelență antiromantic, iar „vocile", pe care le aude, nu sînt decît propria ei judecată, de vreme ce, așa cum explică Shaw în prefață, ele au părăsit-o și nu i-au mai putut ajuta, în momentele grele ale sfîrșitului.

Pe scena Municipalului și pe cea a Teatrului din Lipscani (care a găzduit ansamblul Teatrului de Stat din Oradea), am urmărit două viziuni regizorale, încercînd fiecare în felul ei, să sublinieze noutatea gîndirii celor doi dramaturgi. Liviu Ciulei a înțeles traducerea regizorală a acestei noutăți, prin desființarea parțială a culorii istorice exprimată în decor și costumație. În primul tablou, Ioana apare într-un costum sugerat de linia modelelor din jurnalele de modă apusene; costumul lui Barbă Albastră parafrazează un frac, iar pajul e îmbrăcat ca un piccolo. O astfel de traducere a viziunii ironic-moderne a lui Shaw ni se pare insuficient aprofundată. Cu atît mai mult cu cît dramaturgul englez, care desființează prin bagatelizare și derizoriu miturile istoriei, se apropie cu venerație de Ioana, poate singurul personaj istoric pe care ironia shawiană îl cruță; căci, precum se știe, nici Cezar, nici Napoleon n-au scăpat de zeflemeaua scriitorului. La rîndul său, Anouilh, în *Ciocîrlia,* bagatelizează frecvent figuri și împrejurări istorice, dar pe Ioana o face minuitoarea ironiei, care este de fapt a sa, a autorului. Liviu Ciulei a înțeles, firește tratamentul special de care are parte Ioana în piesa lui Shaw. În celelalte tablouri, eroina apare într-o ținută care o păstrează cu gravitate în epocă. Acesta e firește doar un detaliu.

Decorul urmărește și el mai degrabă sugestia decît reconstituirea. Obiectăm doar împotriva masivelor sculpturale puțin sugestive și evocînd mai curînd Babele de pe Bucegii noștri decît un ansamblu arhitectural gotic. De asemenea, ideea de a aduce pe scenă un domn în frac, care să „recite" din prefața lui Shaw și să circule pe scenă debitînd parantezele abundente cu indicații scenice ale dramaturgului, ni se pare cel puțin ciudată.

Viziunea regizorilor Radu Penciulescu și Valeriu Grama din Oradea a fost înlesnită de indicațiile categorice ale lui Anouilh, care recomandă scena fără cortină și decorul simplu și unic al tribunalului. Regizorii trebuie felicitați pentru ritmul pe care l-au imprimat spectacolului, ca și pentru articularea ingenioasă a episoadelor ce se desfășoară în fața judecătorilor.

Ne-au nemulțumit în spectacolul orădean cortinele muzicale, de altfel cu totul dezavantajate de o defectuoasă transmisie. De asemenea, apariția unei părți a înaltului tribunal din subsolul scenei. Răsărirea din pămînt a cîte unui vîrf de mitră episcopală, urmată de desfășurarea în lungime a înaltei fețe bisericești respective, duce la efecte comice nedorite.

Ioana d'Arc a avut parte, în ambele piese, de interpretări izbutite. Clody Bertola a fost o Ioană emoționantă, fără exaltare. A trecut cu succes examenul greu al tabloului judecății, unde a dozat luciditatea și fermitatea cu emotivitatea feminină și vibrația lirică. În epilog, unde mai mult ca oriunde în piesă, Ioana vorbește în numele autorului, actrița a alternat subtil umorul cu gravitatea patetică, dar niciodată grandilocventă.

Tînăra Eliza Plopeanu a fost o revelație pentru publicul bucureștean. I-am urmărit cu plăcere jocul nuanțat și fizionomia sensibilă, minus exhibițiile gimnaste, sugerate probabil de costumul de atletă. În ambele spectacole, regele Carol al VII-lea — nătîng și infantil în piesa lui Shaw, laș și versatil în piesa lui Anouilh — s-a bucurat de interpretări suple și nuanțate în persoanele lui Lazăr Vrabie și Radu Reisel. În ambele piese, Warwick — cinic și disimulat, abil și ipocrit politician — a găsit interpreți inteligenți în Mircea Șeptilici și Ilie Iliescu. Fory Etterle a fost un Cauchon dur și inflexibil în concepțiile sale despre prerogativele bisericii față de puterea laică. În numele acestei concepții, încearcă arhiepiscopul să salveze sufletul Ioanei în tabloul judecății și o osîndește, împăcat cu sine, în clipa cînd înțelege că eliberatoarea Franței este o ireductibilă „eretică". Actorul ca și regia au înțeles sensul reabilitării lui Cauchon, pe care o încearcă Bernard Shaw în prefață ca și în piesă. Interpretarea actorului orădean G. Popa Mijea a mers poate prea departe în direcția umanizării acestui personaj, pe care glasul permanent înduioșat și tremolat al interpretului îl transformă într-un părinte îndurerat și un suflet tandru.

Fără îndoială că prezentarea în același timp pe scenele bucureștene a două producții dramatice axate în jurul personajului Ioanei d'Arc e o coincidență. Simultaneitatea aceasta e însă binevenită, căci sugerează spectatorilor comparații și reflexii.

Vera Călin

O TREAPTĂ SPRE TREZIREA CONŞTIINŢELOR

Jurnalul Annei Frank **la Teatrul Tineretului**

Dacă am vrea cu tot dinadinsul să ne menţinem în limitele unui vocabular uzual în materie de spectacole, ar trebui să spunem de la bun început că piesa lui Frances Goodrich şi Albert Hackett, care a făcut ocolul celor mai mari scene ale lumii, a avut succes. Numai că acest succes s-a concretizat, aici, mai puţin în ovaţii şi aplauze, cît în sentimentul că ea oferă — cu rezervele asupra cărora vom reveni — prilejul reîmprospătării unor sentimente de indignare şi revoltă împotriva a ceea ce a însemnat fascismul cu întregul lui cortegiu de suferinţe şi umiliri, cu crimele lui odioase, cu lagărele morţii, cu abajururile Ilsei Koch. Fiindcă *Jurnalul Annei Frank* este, în primul rînd, un astfel de document, care — în plus faţă de altele — poartă pecetea unei autenticităţi imediate şi tulburătoare. Zguduitoarea poveste a Annei Frank — fetiţă de 13 ani — notată cu propria mînă şi văzută şi înţeleasă prin sensibilitatea şi avînturile pubertăţii ei născînde, traduce, simbolic şi adevărat, marele sentiment al dragostei de viaţă şi de libertate care sălăşluieşte, încă din fragedă vîrstă, în orice fiinţă umană şi pe care sabia neagră a fascismului a vrut — şi vai ! de atîtea ori a izbutit — s-o curme de la rădăcină. În podul casei unui prieten olandez — d-l Kraller —, oameni care nu vroiau decît să trăiască, au trebuit să-şi confecţioneze ei înşişi propria lor închisoare, sperînd să poată scăpa astfel de furia animalică a naziştilor. Şi familia lui Otto Frank şi aceea a Van Daan-ilor şi dentistul Dussel, toţi purtători ai stelei galbene, stau pitiţi ca sobolii, lipsiţi de lumina soarelui şi de bucuria frumuseţilor naturii. Ceea ce-i domină este frica, frica de fiecare clipă, ridicată la rangul de supremă şi unică condiţie de viaţă. Este în afară de îndoială că exprimarea unui astfel de adevăr are forţă de impresionare şi aruncă asupra fascismului o lumină care corespunde esenţei sale criminale. Indignarea care — în raport cu faptele din piesă — cuprinde pe spectator este întrutotul justificată şi în măsura în care această indignare este suscitată de desfăşurarea spectacolului, acesta slujeşte la trezirea conştiinţelor, la conturarea sentimentului de ură împotriva fascismului.

Din lucrarea dramatică a autorilor americani Goodrich şi Hackett, realizată după jurnalul autentic al Annei Frank, se desprinde concluzia că *fascismul a fost o mare plagă a umanităţii, o ruşine a lumii civilizate*. E adevărat ! Dar tot atît de adevărat este că această concluzie e cel puţin insuficientă. Este oare îndeajuns să gîndim despre fascism că „a fost o mare plagă" ? Este oare suficientă aprecierea de „ruşine a lumii civilizate" ? Nu există dubiu că fiecare din aceste afirmaţii cuprinde un adevăr şi că în ele se reflectă reprobarea nemărginită a oamenilor cinstiţi împotriva fărădelegilor fascismului. Dar numai atît au avut şi au de învăţat generaţiile prezente şi viitoare din această tristă experienţă a istoriei ? Că nu este aşa, stă dovadă faptul că puţin timp după scandaloasele revelaţii ale procesului de la Nürnberg, au şi început să se audă glasuri cu modulaţii de sirenă, propovăduind, cu privirea ridicată spre cer şi cu gesturi de neputinţă, că... „Aşa merge lumea", că... „N-au fost toţi chiar aşa răi", că... „Există fatalităţi care trebuie înţelese" etc. etc. Nu este greu să distingi în aceste abile şi perfide formulări o esenţă profund reacţionară antiumană, îndreptată înspre paralizarea oricărui efort de a respinge fatalitatea sub orice formă, de a acţiona hotărît pentru a elimina radical cauzele răului ! Cine nu recunoaşte aici, tendinţa netă de a se ascunde sub faldurile unei pretinse „înţelepciuni", rădăcinile reale de clasă ale flagelului fascist, expresie directă a poziţiei active a vîrfurilor celor mai reacţionare ale capitalismului, ajuns în stadiul său de putrefacţie ? Lozinci ca „Fascismul nu va trece" sau „Nu vom uita niciodată", înscrise în aceşti ultimi ani pe sute de mii de placarde şi ziduri în unele ţări capitaliste, în care se încearcă reînvierea fascismului, mişcarea uriaşă împotriva acelora care vor să arunce din nou în lume torţele unei viitoare catastrofe, arată însă că speranţa „îndulcirilor" este deşartă şi că cei care nu mai vor fascism și apără onoarea secolului nostru au înțeles că nu există decît o singură cale, aceea a *luptei!*

De aceea atunci cînd, mai ales în zilele noastre, se abordează problema fascismului, este foarte important să vedem din ce unghi este privit acest fenomen politic-social, la ce adîncimi se ajunge pentru a-i înțelege rădăcinile, în ce direcție și cu ce vigoare sînt mobilizate conștiințele? În lumina acestor întrebări și a răspunsurilor cuprinse în *Jurnalul Annei Frank*, apar și limitele piesei lui Goodrich și Hackett. În ciuda caracterului ei protestatar apare limpede că autorii s-au limitat la constatări, firește emoționante, dar nu au tras pînă la capăt concluzia necesității acțiunii, a unei luări de poziție activă. Eroii *Jurnalului* își depling soarta, se indignează, suferă, speră, dar nu lasă nici un moment sentimentul că în ei ar exista puterea de a face efectiv ceva împotriva fascismului. Această serioasă lacună în conținutul de idei al dramei sărăcește foarte mult — cum e și firesc — valoarea literară a lucrării. Autorii *Jurnalului Annei Frank* sînt desigur scriitori talentați și buni constructori dramatici, dar ceea ce ei înșiși n-au simțit și gîndit — acea flacără a unui mesaj de luptă, lumina aruncată asupra viitorului — fatalmente nu se poate regăsi în opera lor. Aceasta rămîne, în fond, o transcriere făcută cu meșteșug a documentului inițial: jurnalul fetiței Anna Frank, lucrare născută din protestul spontan și copilăresc, limitat de înseși limitele înțelegerii impuse de vîrsta autoarei.

În legătură cu aceste însemnate lipsuri și limite ale piesei *Jurnalul Annei Frank*, gîndul mă duce la o altă lucrare literară — și ea autentic document uman, intitulată *Cei 7 fii ai mei* de Alcide Cervi. Mărturia bătrînului Cervi, tatăl celor 7 tineri împușcați de fasciști, freamătă de o extraordinară vibrație eroică. În cuvintele ei simple — poate mai puțin meșteșugite decît acelea ale dramaturgilor americani — trăiește încordarea de luptă, conștiința pericolului și încrederea în forțele care îl vor învinge. Referindu-se la nepoții care i-au rămas, Alcide Cervi scrie că după asasinarea feciorilor săi, el s-a apucat să crească „noua recoltă", care va continua lupta părinților pentru o viață dreaptă și liberă. Ceea ce este important în cartea lui Cervi, este nu numai pledoaria pentru *viața* care continuă (această idee există și în piesa de care ne ocupăm), ci mai cu seamă pentru *lupta* care continuă și care va izbîndi. De aceea emoția literară care se desprinde din *Cei 7 fii ai mei* este incomparabil mai mare și cartea — deși cu mai

Scenă din actul I

puţine valori de „formă literară" — va rămîne cu cinste în literatura mondială, alături de alte mesaje (cum ar fi „Reportaj cu ştreangul de gît") care nu sînt numai acte de acuzare împotriva fascismului, ci şi profesiuni de credinţă ale unor luptători.

Această alunecare a gîndului n-a fost decît aparent o paranteză. De ea se leagă — cum am arătat — înseşi condiţiile emiterii unei juste judecăţi de valoare asupra *Jurnalului Annei Frank*. Alăturarea de cărţile amintite uşurează înţelegerea şi a caracterului inconsecvent şi unilateral al mesajului piesei în discuţie.

***

Pe scenele bucureştene, *Jurnalul Annei Frank* a cunoscut două versiuni de spectacol : una realizată mai de mult de George Teodorescu la Teatrul Evreiesc de Stat şi o alta, foarte recentă, semnată de regizorii germani Helfried Schöbel şi Rolf Büttner, la Teatrul Tineretului. Referirea, în cazul analizei spectacolului de la Teatrul Tineretului, la ceea ce s-a realizat pe scena Teatrului Evreiesc de Stat mi se pare mai mult decît interesantă, fiindcă este vorba de două viziuni regizorale bine diferenţiate pe marginea unui aceluiaşi text. La Teatrul Evreiesc de Stat, George Teodorescu a dat prioritate documentului iniţial care a stat la baza piesei, respectiv *Jurnalului* şi a căutat să localizeze drama, să-i precizeze anumite limite. Emoţia a fost vehiculată prin canalele, pe care le ofereau, în principal, suferinţele, aspiraţiile, vibraţiile Annei. Dramei ei îi sînt subsumate celelalte personaje şi întîmplări. Totul în acest spectacol se axează pe demonstrarea laturii criminale a fascismului ca duşman al vieţii şi al oricăror aspiraţii spre o existenţă de bucurie şi libertate.

La Teatrul Tineretului, am asistat dimpotrivă la o încercare de eliminare, pe cît posibil, a caracterului individualizat al dramei în favoarea unei generalizări a ei. Personajele devin, rînd pe rînd, centrul acţiunii ; ele nu se subsumează unele altora. Spectacolul cere în acest fel spectatorului să realizeze singur sinteza ideologică care să depăşească limitele reale ale piesei şi ale mesajului ei. Două concepţii deosebite dar cel puţin tot atît de interesante ! Personal, mi-aş inclina preferinţele pentru prima din ele. Mi se pare că viziunea lui George Teodorescu a fost mai corespunzătoare adevăratelor resurse ale piesei. Axîndu-se pe drama Annei, regizorul a izbutit în spectacol o linie a emoţiei mai directă, mai puţin pretenţioasă (mă refer la mesaj), mai în concordanţă cu ceea ce putea oferi textul. Vibraţia spectatorului mergea paralel cu autenticul dramei, se lăsa solicitată de ea, în propriile ei limite. Tendinţa de generalizare, de ridicare a dramei peste marginile — evident existente — ale textului, îndreptarea eforturilor spre a smulge cu orice preţ un mesaj major, acolo unde el nu exista ca atare, mi s-a părut — deşi interesantă în conţinutul şi intenţia ei — o încercare oarecum forţată a regizorilor de la Teatrul Tineretului şi reuşita acestei încercări — în măsura în care a existat — mi s-a părut, de aceea insuficient de concludentă.

Potrivit acestor concepţii diferite, respectivele direcţii de scenă şi-au ales şi modalităţi corespunzătoare de expresie artistică — interpretare, decor, lumină. La Teatrul Evreiesc, problema principală a fost interpretarea rolului Annei. Regia a păstrat aproape în întregime textul eroinei din versiunea originală, şi a mizat mult pe fragmentele de jurnal, care literalmente domină spectacolul. Restul personajelor, în afară de Anna şi tînărul Peter, trec pe un plan secundar, anecdotic, desigur înzestraţi şi ei cu sensuri, dar totuşi secundari. Decorul a fost compartimentat clar şi a apărut ca o adevărată închisoare cu mai multe celule. S-a căutat, pe cît a fost posibil, să se dea fiecărei încăperi dimensiuni mici de cuşcă. În acelaşi sens, direcţia de scenă a avut grijă ca singurul lucru care ar fi putut eventual marca o continuitate cu lumea dinafară — uşa podului — să o plaseze undeva, imaginar, sub nivelul podiumului scenei. S-a utilizat mult şi cu folos jocul de lumini pentru a sublinia anumite momente semnificative din piesă.

Supunînd spectacolul concepţiei lor de ansamblu, regizorii Helfried Schöbel şi Rolf

Büttner au diminuat substanţial textul Annei, făcînd din momentele de monolog ale personajului doar prilejuri de legătură între un episod şi altul. A fost astfel favorizată intrarea în centrul atenţiei spectatorului, într-o măsură mult mai mare ca la Teatrul Evreiesc, a celorlalte tipuri : Otto Frank, d-na Frank, familia Van Daan, dentistul Dussel, care au apărut fiecare ca purtători ai unor drame proprii de oarecare proporţii şi semnificaţii şi care se ofereau acelei sinteze a spectatorului, de care am amintit. Compartimentarea decorului — în linii mari bine realizat — a fost aici mai mult „marcată" decît efectivă, scena căpătînd dimensiuni mai largi şi vrînd să simbolizeze caracterul *unic* al dramei care apasă peste toţi în aceeaşi măsură. S-au utilizat mai puţin — sau chiar deloc — luminile, dîndu-se în schimb o mai mare importanţă zgomotelor străzii (ceea ce a avut o consecinţă din cele mai pozitive în privinţa sublinierii unei realităţi care continuă dincolo, în afara zidurilor).

În ce priveşte interpretarea, s-a putut constata la Teatrul Tineretului un fenomen oarecum curios. Deşi porniţi cu intenţia de a sublinia fiecare personaj prin drama lui proprie, individualizarea tipurilor — cu mijloace specifice de expresie — a fost aici mai puţin accentuată decît la Teatrul Evreiesc. Se poate ca explicaţia să fie acolo unde regizorii, în dorinţa lor de a intensifica mesajul, să fi căutat să-i facă pe eroi — care, în fond, sînt bine diferenţiaţi — mai mult „oameni în general" decît „anumiţi oameni" —, iar fricii biologice să i se dea tente de resemnare eroică. Aşa s-ar explica de ce Otto Frank, în interpretarea lui M. Gingulescu, a căpătat contururi oarecum disproporţionate în raport cu datele reale ale personajului — fiind ridicat pe o treaptă de idealizare, prin conferirea unor virtuţi morale absolute. Aşa s-ar explica de ce mama, d-na Frank (Eugenia Zaharia) caută cu tot dinadinsul să-şi impuie o ţinută „nobiliară", de ce micimea de suflet şi de caracter a d-lui Van Daan este oarecum estompată şi nu trezeşte suficientă repulsie în interpretarea, artistic corectă, a lui C. Cristel şi de ce H. Polizu (dentistul) şi Agnia Bogoslava (d-na Van Daan), deşi au realizat momente remarcabile, au „umanizat" rolurile dincolo de limitele textului.

Merită, desigur, o mai mare atenţie, prin forţa lucrurilor, interpreta Annei Frank (Liliana Ţicău) şi a lui Peter (Felix Caroly). Liliana Ţicău, cu certe posibilităţi pentru rol, a adus cu ea prospeţimea care i se cunoaşte, în momentele în care datele ei o avantajau. A avut ingenuitate, exuberanţă, graţie. Ea n-a reuşit, însă, să comunice suficientă emoţie, atunci cînd, lăsată singură cu ea însăşi, în faţă doar cu jurnalul ei, trebuia să-şi trăiască şi să ne transmită fondul adînc al dramei sale. Mi s-a părut, în schimb, cu totul remarcabil Felix Caroly, care a dat viaţă unui Peter plin de autenticitate şi de sensibilitate. N. Motoc şi Paula Tudor în rolurile d-l Kraller şi Miep — vizibil dezavantajaţi de un text sărac — au jucat totuşi, fără emoţia cuvenită, chiar şi numai semnificaţiei rolurilor lor în anecdotica piesei. Ei au fost de o „bunătate" în sine, fără o susţinere morală de oarecare tensiune, buni cum este bun cineva cu altcineva hărţuit, pur şi simplu. Traducerea, semnată de Catinca Ralea, este mai mult decît merituoasă, pe un text care comportă multe dificultăţi.

Un gazetar american relata mai acum un an, că la un spectacol cu *Jurnalul Annei Frank* în Berlinul occidental, după ultima cădere de cortină, s-a făcut o linişte de mormînt. Oamenii s-au ridicat în picioare, au rămas cîteva clipe nemişcaţi ca într-un moment de reculegere, apoi tăcuţi şi cu capetele în jos, au părăsit sala. E impresionant, mai cu seamă că e vorba de un public german. Această reacţie de tăcere şi ruşine trebuie ţinută în seamă ca o treaptă înspre trezirea tuturor conştiinţelor pînă la înălţarea luptei active împotriva fascismului şi împotriva războiului pe care-l germinează.

Gh. Mihail

UN SPECTACOL DE CULOARE LA O PIESĂ DE IDEI

Teatrul Național din Craiova : *Hamlet* de W. Shakespeare

Ce actor n-a visat să-și spună ultimul cuvînt al artei lui interpretative prin rolul lui Hamlet; sau ce regizor nu s-a îndreptat spre același Hamlet, ca să-și poată dovedi maturitatea de gîndire și plinătatea talentului său? Faptul acesta explică poate, în parte, rezerva pătrunsă de teamă în fața tragediei tînărului prinț al Danemarcei, pe care n-am mai văzut-o pe vreo scenă de-a noastră de aproape două decenii. Explică poate și nerăbdarea cu care am așteptat primul spectacol anunțat cu această piesă, după o întrerupere de atîția ani.

O tradiție mai mult orală aducea aminte neîncetat de interpretările lui Demetriad, Vraca, Valentineanu. Viziunea, în bună măsură, pătrunsă de un patetism romantic, sau porniri naturaliste, îi întipărea spectatorului imaginea unui Hamlet cu accente wertheriene, plutind pe undeva la hotarul dintre luciditate și impulsiuni de posedat, un Hamlet a cărui dramă era interioară și numai interioară, pricinuită de întrebări, de asemenea numai lăuntrice și fără răspuns, un Hamlet prins într-un hățiș de porniri, pasiuni și vedenii, din care nu mai putea să scape. El era sortit să piară, pentru ca prin sacrificiul lui să dea o pildă celor care nu voiau să îndure umilirea de a trăi în condiția celor inferiori lor ca structură și demnitate. Viziunea romantică îl văduvea așadar pe Hamlet tocmai de atributul marii lui lucidități, fetișizîndu-l, ștergea tocmai raportul dintre el și lumea din afara lui, nega tocmai acea luptă pentru niște idei evoluate, al cărui simbol el este.

În noua versiune a regizorului Vlad Mugur efortul de a depăși aceste limite este evident și lăudabil. În interpretarea tînărului și neobositului colectiv de la Craiova, Hamlet apare ca un personaj a cărui principală trăsătură este luciditatea. Atîta doar că Hamlet întruchipat de Gheorghe Cozorici nu s-a ridicat la înălțimea spirituală pe care o are acest personaj shakespearean și nu a căpătat toată amploarea și complexitatea pe care textul le indică și le conține. De asemenea, tragedia lui nu a răzbătut pe scenă cu toate implicațiile și semnificațiile ei, ceea ce a făcut ca ideile de bază să rămînă șterse. Pe de altă parte optînd pentru formula unui decor unic, ne-am fi așteptat ca această alegere să fi fost făcută tocmai în scopul de a da replicii o mai mare degajare și deci putința de a transmite mai liber de încătușările unui decor greoi și ale unei mișcări obligate de acesta, mesajul, ideea conținută în text. Lucrul însă nu s-a petrecut întocmai pentru că în ultimă instanță simplificarea decorului a dus, nu prea știu de ce, și la estomparea ideilor, la înecarea lor într-o preocupare de plastică și mișcare dar nu obligate de text și ducînd la formalism. Toate acestea fac necesară o analiză mai amănunțită a capodoperei shakespeareene și apoi a spectacolului realizat de Naționalul din Craiova și ne cer deopotrivă să stăruim și să subliniem valorile ce se cer puse în evidență atunci cînd se trece la montarea unei piese ca *Hamlet*.

Tragedia tînărului prinț al Danemarcei, care răzbună uciderea tatălui său, nu rămîne — așa cum ar indica-o poate această sumară enunțare de subiect — un conflict închis în aria unei dispute dintr-o familie regală, întîmplată cîndva, într-o țară care era Danemarca. Înaintea lui Shakespeare, cînd o trupă ambulantă de actori juca această dramă, sensul ei va fi fost poate acesta. Dar poetul și gînditorul de la Stratford a prelucrat-o și aprofundat-o, făcînd astfel ca drama sîngeroasă a răzbunării să devină o tragedie în care se reflectă toate contradicțiile unei epoci, își găsesc expresie ideile cele mai nobile de umanitate ce înfruntă bezna, despotismul și silnicia acelei epoci.

Și cred că primul și cel mai greu pas în punerea în scenă a acestei piese îl constituie descifrarea biografiei, trasarea portretului moral, spiritual și uman al lui Hamlet.

În primul rînd, trebuie să ținem seama că epoca în care se petrece acțiunea acestei tragedii este Renașterea, că personajele piesei sînt deci ale acestei epoci, că fiecare din ele aduce în tabloul pe care-l zugrăvește Shakespeare o culoare ce le reprezintă nu numai pe ele, ci o întreagă categorie socială. Și că ideea care l-a călăuzit pe creatorul ei este aceea că *Hamlet luptă pentru dreptate împotriva lumii răului.*

Acesta ar fi cadrul, să-i spunem exterior, care se îmbină organic cu un altul, cuprinzător, dominant, căruia i-am putea spune, interior ; lupta lăuntrică a lui Hamlet pentru a porni la acțiune. Prințul Danemarcei se află la hotarul dintre adolescență și maturitate, într-o perioadă de viață, care —, după cum spunea Bielinski ocupîndu-se de această operă a lui Shakespeare — exprimă trecerea de la criza adolescenței, de la o stare de armonie inconștientă, juvenilă, de la o stare de autodesfătare, la dezarmonie și luptă.

Ce anume pricinuiește această trecere, ce anume provoacă acest proces ? Descoperirea complotului pus la cale de Claudius, care i-a ucis tatăl. Faptul acesta are darul să-l trezească pe Hamlet din acea „stare de armonie și inconștiență" cum o numea Bielinski și să-i arate, — voi cita mai departe tot din paginile marelui gînditor rus — „că visurile despre viață nu sînt unul și același lucru cu viața însăși. Încrederea era crezul de viață al lui Hamlet, dar ea e ucisă pentru că tînărul vede că lumea și oamenii nu sînt așa cum ar fi vrut el să-i vadă. Și îi vede cum sînt în realitate".

Tragedia lui Hamlet nu rămîne o experiență pur personală, ci devine tragedia unei întregi pleiade de umaniști din care făcea parte și Shakespeare.

Constatările lui Hamlet sînt larg generalizatoare. Descoperirea complotului care a dus la uciderea tatălui său îi da prilejul să spună că „Veacul s-a cutremurat/ și eu sînt chemat să-l îndrept...".

Dar Hamlet nu trece pe dată la acțiune și vădește o oarecare nehotărîre, care face ca de la momentul descoperirii crimei, pînă la declanșarea luptei, să se scurgă un timp de meditație : asupra alcătuirii lumii, asupra propriei lui firi și chemări, asupra idealurilor lui de umanitate și dreptate. Căci spunea Hegel : „Hamlet e nehotărît în sine însuși dar nu în ce privește *ceea ce* trebuie să facă, ci *cum* trebuie să facă..."

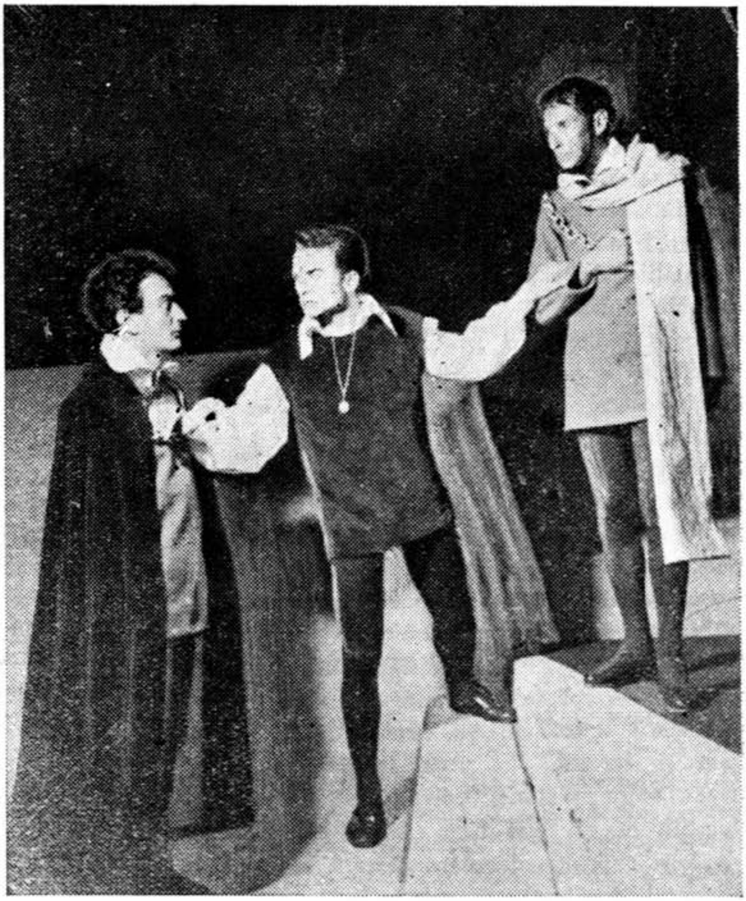
Hamlet e așadar — rămînînd la Bielinski — născut pentru sentiment și gîndire, iar conjunctura îi cere fapte și acțiune. Totul îl cheamă deci din lumea ideală, a visurilor, în lumea acțiunii, care este străină de dispoziția lui sufletească. Și această luptă lăuntrică este izvorul tragediei însăși.

Hamlet nu este însă așa cum s-a spus de către unii, un om slab ; el însuși ne spune : „Simt în mine puterea leului..." Dar misiunea pe care el și-o atribuie, în funcție de întinderea și adîncimea constatărilor pe care le face despre omenire (Pentru el nu numai Danemarca ci „Întreaga omenire e o închisoare...") îi impun o rezervă, o șovăială, tocmai datorită complexității și răspunderii pe care o comportă o astfel de trecere la acțiune. Slăbiciunea lui este așadar o stare de moment, în timp ce întreaga lui comportare reflectă strădania de a-și învinge îndoiala, iar celebrul „A fi sau a nu fi" nu face decît să exprime greutatea acțiunii pe care o întrevede, reflectînd șovăiala omului care știe că trebuie să acționeze dar nu și cum e mai bine și mai eficient.

Cînd se hotărăște să treacă la luptă, Hamlet o face singur, rezolvarea problemei se face întîmplător cînd însăși pieirea lui ne apare ca firească. El piere din pricina singurătății, a nehotărîrii lui, pentru că fiind sufletește puternic, el nu știe cum să lupte și nici nu e convins dacă va ști să lupte sau dacă, odată cu răzbunarea morții tatălui său, va putea să-și îndeplinească acea misiune generală pe care și-a asumat-o, de a restabili cumpăna dreptății și de a nimici răul din lume. Iată dar că Hamlet exprimă idealurile umaniste, dar epoca realizării acelor idealuri nu venise încă și murind, prințul dreptății, al adevărului și binelui uman, îi cere lui Horațiu să vestească lumii ce s-a petrecut, încredințîndu-i astfel testamentul său spiritual odată cu dorința sa, ca lupta începută de el să fie continuată.

Hamlet este răpus de o lume pe care Claudius o reprezintă, o lume dominată de dragostea pentru putere, o lume a cărei trăsătură principală e nihilismul, egoismul, trăsătură care a existat și în evul mediu, dar care s-a exacerbat în condițiile noi ale burgheziei ce se dezvolta în Renaștere.

Atît Hamlet cît și Claudius sînt ai epocii pe care istoria a denumit-o Renaștere, dar unul reprezintă partea ei luminoasă, care trimite spre viitor, în timp ce altul, întruchipează pe cea întunecată și retrogradă.



Scenă din actul I

Iată deci schițat cadrul și imaginile pe care trebuie să le capete o punere în scenă a acestei capitale opere shakespeareene. Este o sarcină grea pentru orice regizor care ține să sublinieze adevărata semnificație a tragediei tînărului vlăstar crescut în spiritul Renașterii și format la generoasele și luminoasele idei ale vestitei academii de la Wittemberg. Sarcina devine și mai grea cînd regizorul are de înfruntat insistentele ispite ale unei recente imagini, nu lipsite de mare succes, pe care un mare actor contemporan ca Lawrence Olivier i-a dat-o lui Hamlet, pe ecran.

Directorul de scenă al Naționalului din Craiova, Vlad Mugur, n-a putut ocoli înrîurirea lui Olivier.

El a reținut din realizarea acestuia, elementele ei formale, i-a plăcut să reproducă ceea ce spectacolul actorului englez avea ca plastică și ca ritm.

Factorul determinant la Vlad Mugur a fost și a rămas astfel plastica și mișcarea în scenă, o anume grupare de personaje, o anume situare a personajului principal într-o poziție de preponderență scenică, ceea ce nu a creat totdeauna un raport valabil cu restul personajelor și nici măcar nu i-a prilejuit interpretului posibilitatea de a sublinia ideea conținută de replică. Voi cita o serie de momente-cheie ale tragediei, care au fost ratate tocmai pentru că viziunea regizorală a fost vag plastică, nu axată pe ideile și momentele cruciale ale piesei.

Aceste momente străjuiesc ca niște trepte destinul dramatic al lui Hamlet: a) momentul în care se produce afirmația că ceva e putred în Danemarca (de la care pornește de fapt intuirea complotului ce s-a produs împotriva regelui tatăl lui Hamlet); b) monologul hamletian (menit să ne ofere biografia spirituală a tînărului student al școlii de la Wittemberg); c) momentul revenirii de pe mare (cînd ultima legătură cu lumea lui sufletească și spirituală se rupe prin moartea Ofeliei, cînd eroul trăiește cea mai adîncă durere omenească, moartea iubitei, față de care și-a tăinuit dragostea spre a putea acționa împotriva trădătorilor).

Mugur e deficitar în spectacolul său, în primul rînd, pe planul înțelegerii piesei, a gradării intensității în funcție de ideea dramatică. În al doilea rînd, este deficitar pe planul muncii asupra rolurilor în parte și laolaltă, muncă ce ar fi trebuit să ducă (dar din păcate nu a dus) la *omogenitate* și *stil unitar în interpretare*; la o *riguroasă conturare a personajelor* (a tuturor personajelor pentru că nu există nici unul care să fie lipsit de semnificație, în piesă), la *evoluție și gradație*, la *sublinierea momentelor și ideilor cheie*. Au rămas îndatorați, de asemenea, atît el, cît și unii din interpreții piesei (aceștia poate chiar mai mult decît regizorul), și pe planul cuprinderii coordonatelor și complexității respectivelor roluri. Gh. Cozorici a luptat din greu să găsească în tînărul său arsenal artistic, posibilitățile de expresie — diversă dar cu osebire firească — în care trebuia să-și îmbrace replica. În pofida pasiunii reale, vădite și a neprecupețirii eforturilor, el a rămas destul de departe, cel puțin de una din laturile personalității lui Hamlet, dar de cea mai însemnată, poate: *maturitatea în gînd și discreția în gest, în comportare și în acțiune*, maturitate ce contrastează cu vîrsta, prilejuind acea imagine, oarecum neobișnuită, dar atît de specific hamletiană.

Și iarăși îi aduc învinuire regizorului Vlad Mugur pentru că încredințîndu-i lui Cozorici un rol de consacrare chiar și pentru marii actori, nu l-a condus cu fermitate și stăruitor în toate stadiile și pe toată scara evoluției acestui rol, ci s-a îngrijit, în cel mai bun caz, să-l situeze doar pe o poziție de preponderență scenică, cu totul exterioară, să urmărească cu exclusivitate plastica, gestica spectacolului. La toate acestea se adaugă încercarea de a păstra „la exterior" (dacă se poate zice așa) și frazarea, de a imprima adică frazării tonurile folosite de Olivier — firești în englezește, dar străine spiritului și melodicii limbii noastre. Ca urmare, tragedia lui Hamlet, măreață mai ales prin limpezimea ideilor ei, prin construcția ei coerentă și severă, a apărut alcătuită din bucățele, din frînturi, din — să le zicem — momente (unele din ele frumos realizate, dar nedepășind totuși valoarea de frînturi). Iar din întreaga biografie a personajelor, unele au putut să ne apară cît de cît conturate, dar, în orice caz, surprinse doar prin cîteva din datele lor. Așa se face de pildă că Ofeliei, impunîndu-i-se un caracter cu totul linear, chiar monoton, i s-au răpit prin aceasta tocmai atributele ei esențiale, de pildă o anumită exuberanță adolescentină în prima parte a piesei, o trăire intensă a durerii care progresează pînă la a o face să-și piardă mintea, o dragoste pasionată pentru Hamlet, o dragoste care o chinuie, o stăpînește și, pînă la urmă, nu o cruță. Silvia Popovici a urmat traseul impus de regie, dar datorită talentului ei cu totul remarcabil, a izbutit — dacă mi se îngăduie această figură de stil — să-și execute partitura pe o singură coardă, și în felul acesta să-și dovedească prematura ei virtuozitate. Chiar și în limitele acestea întruchipată, ea a fost atît de artistic construită încît regretul nostru a fost și mai mare că n-am putut-o admira pe Silvia Popovici în adevărata Ofelie.

Rauțchi, în rolul Actorului, a analizat personajul cu minuție și l-a făcut să trăiască pe scenă sincer și cu intensitate. Emoția pe care ne-a transmis-o el a fost atît de reală, încît ne-am închipuit că celebrele precepte de actorie, servite de Shakespeare prin gura lui Hamlet, au avut asupra lui Rauțchi darul de a-l convinge. Căci a știut să „potrivească vorba cu fapta și fapta cu vorba", și a știut de asemenea „să nu depășească măsura".

Restul distribuției — cu părere de rău — consider că nu a depășit valorile unei figurații utile; nu mă opresc deci la ea. Atît aș mai vrea să spun despre spectacolul Naționalului din Craiova, că marea cutezanță a unui grup de tineri, pe care o prețuiesc, a avut darul, în primul rînd, să înfrîngă o veche inerție și să împrăștie teama de a aborda piesele marelui repertoriu clasic. Ea a avut, de asemenea, darul să măture în bună măsură niște prejudecăți potrivit cărora într-un rol ca Hamlet, ar trebui distribuit numai un actor consacrat. Și spun aceasta pentru că sînt convins că Gheorghe Cozorici, cu o mai atentă supraveghere regizorală, ar fi putut să realizeze, cu înzestrarea lui artistică, mult mai mult decît a realizat — adică ceea ce ar fi fost de așteptat să realizeze. Faptul că succesul *Hamlet*-ului de la Craiova n-a fost decît parțial îl pun tot pe seama unei trăsături juvenile: graba. Sînt sigur că o mai îndelungă studiere a piesei ar fi dus și la o mai mare adîncire atît a problemelor ei, cît mai ales a montării ei scenice.

Mircea Alexandrescu

Însemnări

UN DEVOTAT AL POEZIEI DRAMATICE

Era un tînăr plin de visuri, acum patru decenii, cînd, absolvent de Conservator, s-a urcat în tren și s-a dus de-a dreptul la Paris, la Firmin Gémier, actor renumit și în același timp unul dintre cei mai mari regizori. I-a spus maestrului din ce țară vine și ce vrea să facă la Paris: școală de regie. Și l-a rugat să-i dea o îndeletnicire oarecare pe lîngă el.

Peste doi ani, tînărul cirac al maestrului francez s-a reîntors în țară cu o imensă dorință de înnoire a artei regizorale, Victor Eftimiu, directorul teatrului, i-a dat să monteze trei piese în două stagiuni, în anii 1920 și 1921: *Electra* lui Hoffmannstahl, *Săptămîna luminată* de M. Săulescu și *Glauco* de Luigi Morselli. Debutul lui a stîrnit un deosebit interes. Drept răsplată, după plecarea lui Victor Eftimiu de la direcție, Victor Bumbești a fost scos din teatru. Cumpăna meritelor nu putea fi decît strîmbă în mîna unor oameni nepricepuți sau rău intenționați. Bieții actori și regizori tremurau pentru soarta lor. Se știe că actrițe ca Victoria Mierlescu ori Natașa Alexandra, sau actori ca marele comic Ion Sirbu, au fost scoși din teatru, în tinerețe, ca netalentați! Așa s-a făcut că Victor Bumbești a fost îndepărtat și el ca inutil, din instituția căreia, chiar atunci, de curînd, îi dăruise trei succese artistice.

În căutarea altei scene, regizorul nostru a nimerit la Craiova.

Acolo, numai într-o stagiune și jumătate, a pus în scenă șapte piese: între care *Răzvan și Vidra* de Bogdan Petriceicu Hașdeu, *Fata din dafin* de Scarlat Froda și Adrian Maniu, *Legenda funigeilor* de D. Anghel și St. O. Iosif.

După doi ani V. Bumbești, revenit la București, a urcat din nou, cu numirea în buzunar, scara Teatrului Național, din strada Cimpineanu. Ascensiunea lui artistică a fost însă anevoioasă. A lăsat multe fîșii din suflet în lupta cu intriga și „lucrătura". S-a închis cu mîndrie în el însuși. Nu întreținea legături „mondene" cu anumite „cercuri" în care se făcea „vîntul și ploaia" în materie de teatru și în care se făureau reputațiile. Din cauza asta „montările" lui n-au stîrnit senzație în lumea celor care se prăpădeau după piese cu amanți, aduse de la Paris.

Ca fost elev al lui Const. Nottara, Victor Bumbești avea cultul versului, pe care-l dorea spus cu înflăcărare și muzicalitate de interpreți. Iar pentru teatrul romantic el avea o adevărată pasiune.

„Direcția de scenă a lui Victor Bumbești a accentuat, în joc și în ritm, marea despletire romantică" a scris Ion Marin Sadoveanu vorbind despre regia piesei *Hernani* de Victor Hugo. Și, într-adevăr, această „despletire romantică" era tocmai rezultatul pe care-l obținea regizorul în inscenările sale. Iată ce scrisese și Victor Eftimiu, după ce văzuse *Legenda funigeilor* la Craiova:

„Piesa este pusă în scenă cu multă fantezie măsurată și lirism armonios de Victor D. Bumbești etc...."

Dramaturgia clasică romînească îl preocupa în mod deosebit. Se știe că clasicii romîni nu erau pe placul „snobilor", din care cauză directorii de teatru îi programau cu parcimonie, socotindu-i autori „neproductivi". Dar Victor Bumbești n-a cerut niciodată să se programeze piese de alcov, sau cu aspecte morbide cu care „se mergea la sigur". După stăruințele lui s-au jucat, întîia oară la București, *Momentele* lui I. L. Caragiale (la teatrul de pe cheiul Dîmboviței, azi Municipal), apoi monologul *Chirița în voiaj* și încă două monoloage cu cîntece ale lui Vasile Alecsandri; la Teatrul Maria Filotti, tot el a determinat reluarea piesei *Răzvan și Vidra*, lui i se datorește includerea in repertoriul teatrului din Craiova a pieselor în versuri *Legenda funigeilor* și *Fata din dafin*. El a înscris în repertoriul Teatrului Național din București și a pus în scenă, în anul 1925, *Căsătoria* de Gogol, scoțînd în evidență spiritul social al satirei și dovedind cu adevărat talent de pictor al caracterelor, prin felul cum a tratat scenic minunata galerie de tipuri pe care o constituie această capodoperă.

În ultimii zece ani, Victor D. Bumbești, deși pensionar — și deseori suferind — a putut totuși să răspundă la multe din sarcinile ce i-au fost încredințate de regimul nostru de democrație populară.

Brăila (unde a fost și director al Teatrului de Stat), Petroșani, Iași — iată trei orașe în care el a lăsat amintirea multor realizări vrednice de laudă.

Recunoscîndu-i meritele și puterea de muncă, guvernul republicii noastre populare l-a cinstit, acordîndu-i înalta distincție a *Ordinului Muncii*.

Victor Bumbești nu a socotit însă că și-a făcut pe deplin datoria. Se simțea obligat să lase generațiilor viitoare mărturia scrisă, fapte și documente ale epocii teatrale legate de numele unor mari înaintași. Folosind amintirile personale și cercetarea științifică, a dat la lumină o monografie despre Aristide Demetriad. Elev și adept al artei realiste a marelui regizor Gusti, Victor Bumbești a fost surprins de moarte avînd gata o monografie completă a decanului regiei realiste romînești.

Al. Pop Marțian

ROCK-AND-ROLL LA DETA!

Deta este o comună din raionul Ciacova, regiunea Timișoara, simpatică și cu oarecari pretenții. În fond, de ce nu le-ar avea? Are lumină electrică, pavaj, 7.000 de locuitori și un club muncitoresc. În Deta se află o fabrică de furnir „Iprofil", cu aproape o mie de muncitori, un S.M.T., o gospodărie agricolă colectivă „Oleg Coșevoi" și o întovărășire „Înfrățirea", ceea ce-i conferă o situație de sat-oraș, cu profil industrial-agrar.

Ar fi fost de așteptat ca în această comună mare, cu populația romînă, maghiară, sîrbă și germană, să se desfășoare o intensă activitate a teatrului de amatori, mai ales că Deta posedă o sală de spectacole pe lîngă clubul muncitoresc și, pe deasupra un cămin cultural sătesc.

De fapt, a existat o mișcare a echipelor de amatori în anii 1957—1958, cînd artiștii amatori de pe lîngă clubul muncitoresc au jucat în limba romînă *Nunta Ioanei* de V. Luca, în limba maghiară, *Actorul* (după Nekrasov) și *Totul e foarte bine* de Talvest, iar în germană *Pălăria lui Gerweis* de Hans Gehrer. Echipa teatrală muncitorească din Deta a dat numeroase spectacole în localitate și s-a deplasat, de asemenea, la Stamora, Denta, Bocșa Vasiovei și chiar în Ciacova — capitala raionului.

Dar „frumoasele zile de la Aranjuez", din anii trecuți, au fost date uitării. La clubul muncitoresc, nu mai există echipe de artiști amatori, deși directorul clubului (Gheorghe Pantea) îți va argumenta cu lux de amănunte și va căuta să te convingă că s-au și pus în repetiție două piese de teatru în limba germană. Dar cu cine și cînd se vor juca, iată un mister pe care îl vei descoperi cu greu.

Să nu rămîneți totuși cu impresia că în lipsa teatrului de amatori, comitetul de întreprindere al fabricii „Iprofil" (președinte: Ștefan Juhasz) și responsabilul cultural au renunțat la ideea de a „culturaliza" masele de muncitori și, suplinind deficiențele căminului cultural sătesc, și pe țăranii din Deta. Dimpotrivă! Ce s-au gîndit cei de mai sus? N-avem echipă de teatru? Ei și! Vom înjgheba în schimb un ansamblu de estradă, grozav, încît să-i facem „praf" pe Jean Ionescu, Sergiu Malagamba și turneele „O.S.T.A." Sala cu 400 locuri ne așteaptă și de fonduri culturale, nu duce lipsă comitetul de întreprindere... Ne-ar mai trebui doar o orchestră și... vedetele.

Și s-au pornit pe treabă. Un „colectiv" condus de învățătorul Constantin Loghin (autorul textelor, regizorul și unul dintre „guriști"), plus soții Maria și Emeric Marosyi, ingineri, felcerul Ștefan Szabo, învățătoarea Jeana Godeanu, inginerul Ioan Ciobanu și alții au încropit un spectacol de estradă, pe care l-au intitulat *Dragoste pe note*. „Clou"-ul, care justifica însă apariția pe scenă în frac și toalete de seară a unor interpreți, a fost alcătuit din șlagăre cosmopolite. În definitiv, de ce să te ostenești jucînd pe scenă un Ion, Gheorghe, o Erzy, ori un Hans oarecare, într-o piesă care prezintă ceva din realitatea de azi a oamenilor muncii din R.P.R. ?! Nu-i mai plăcut să te fandosești pe scenă în frac, gargarisind cu o voce destul de aproximativă și cu un nobil „rrr“ franțuzesc *C'est si bon, Michy war ein Seeman, Italia, Chitara Romana, Ciocolata,* sau să te contursionezi în ritmul unor săltărețe *Caravana, Pinguin-Mambo* și *Rock-and-roll ?* Indiscutabil ! Trebuia însă justificată într-un fel oarecare aducerea acestor cîntece pe scenă. Cum ? Foarte simplu ! Compui în grabă niște texte, chipurile satirice, și poți închide în felul acesta gura acelora care nu sînt de acord cu asemenea gen de muzică. Să mai îndrăznească cineva să-ți facă obiecții, din moment ce le „combați“ ! Chiar cu interpreți în vizibilă „pană“ de voce și cu un jazz care produce un zgomot atît de infernal, încît publicului îi mai țiuie urechile cel puțin trei zile după spectacol...

Considerăm că asemenea exhibiții regretabile nu contribuie la educația socialistă a muncitorilor și că, dimpotrivă, ele constituie un exemplu negativ pentru tineretul din regiunea Timișoara, dornic să participe la o activitate culturală vrednică de acest nume, nicidecum să asiste la surogate mai mult sau mai puțin muzicale, dar și într-un caz și în altul otrăvitoare.

Tudor Mihail

INSTANTANEU MARIN

Pe ziduri, pe afișiere, panouri, la gară, la cazinou, pe plaje și pe faleză un afiș domina „publicitatea“ spectacolelor : *Mitică Popescu* de Camil Petrescu. Iar în diagonală, pe afiș, o banderolă aducea la cunoștința generală că acest spectacol al Casei de Cultură „Grigore Preoteasa“ a studenților din București a fost distins cu un premiu special la concursul pe țară al echipelor amatoare.

„Joi 7 august, în stațiunea noastră, piesa *Mitică Popescu* interpretată de studenții din București“ — anunța din timp în timp crainica postului local de radioficare.

Că abaterea pe litoral a turneelor capătă oricum un caracter de vacanță și pentru interpreți este un fapt cu care ne-am obișnuit și care ne face să fim mai îngăduitori cu un spectacol care răspunde, adesea, doar în parte exigențelor noastre, restul suplinindu-l fiecare cum poate mai bine · unii cu imaginația, alții cu semințe de floarea soarelui (constatare ce am făcut-o pe viu, la acest spectacol...)

Împins de o curiozitate profesională, am pornit la 7 august, cu mult înainte de începerea spectacolului, să-i cunosc cît de cît unele „antecedente“. M-am plimbat puțin în jurul teatrului de vară și pe străzile adiacente, pe la casele de bilete. Aci viitorii spectatori aveau prilejul destul de rar de a-i cunoaște pe viitorii interpreți în posturi, deocamdată, de casieri improvizați. Mi-am spus în sinea mea : minunată e tinerețea asta care ziua face plaje, după masă vinde bilete și seara joacă pe Camil Petrescu. Surprizele însă abia începeau. La intrarea artiștilor, din spatele scenei, îi mai puteam admira pe neobosiții interpreți cărîndu-și decorurile, (Casa de Cultură nu are prejudecata că treaba asta se face cu mașiniști). Desigur, lucrurile nu mergeau nici prea repede, nici cu dexteritate și nici fără oboseală. Dar în turneu, pe litoral mai ales, poți să mai și întîrzii... un spectacol cu 30—40 de minute. Și cînd începi să joci la 9 și 15, după o zi atît de „laborioasă“, te mai poți oare aștepta să-l recunoști pe Mitică Popescu, cînd oboseala și somnul pledează mai curînd pentru stingerea celor două sărmane reflectoare și cînd hîriitul difuzoarelor (menite să ajute audiția) abea mai țin trează chemarea scenei ?

Ne întrebăm oare, conducerea Casei de Cultură le-a aplicat interpreților piesei același regim și atunci cînd spectacolul a fost prezentat la concurs ? Oare conducerea acestei Case de Cultură (care se bucură de o bună reputație și datorită activității teatrale amatoare din cadrul ei) nu a aflat încă un lucru atît de elementar că interpretul trebuie să aibă răgazul odihnei înainte de a apare pe scenă ?

Această exigență fundamentală nu face niciodată diferență între amator și profesionist, dar se răzbună pe improvizați. Și improvizații de astă dată sînt cei care au organizat acest turneu.

M. Al.

meridiane

N. M. GORCEAKOV

S-a săvîrşit din viaţă Nikolai Mihailovici Gorceakov, maestru emerit al artei al R.S.F.S.R., de două ori laureat al Premiului Stalin, neobosit creator pe tărîmul culturii teatrale sovietice, om de o multilaterală capacitate. Unul dintre regizorii de frunte ai teatrului dramatic, îndrumător şi educator atent şi plin de grijă al tineretului, autor al mai multor cărţi şi articole remarcabile despe arta scenică, N. M. Gorceakov şi-a dăruit tot focul sufletului şi toată energia clocotitoare cauzei iubite.

Elev al lui E. B. Vahtangov, N. M. Gorceakov a intrat în trupa Teatrului de artă în anul 1924 şi de atunci şi-a legat întreaga viaţă de arta M.H.A.T.-ului, al cărui slujitor credincios şi consecvent a fost. Pe scena M.H.A.T.-ului au fost montate cu participarea lui N. M. Gorceakov spectacole de seamă ca *Cvadratura cercului, Trei grăsuni, Pămînt, Şcoala bîrfelii, Dragoste tîrzie, 12 luni, Grădina de toamnă, Bătrîneţe zbuciumată.* Artist îndrăgostit cu pasiune de contemporaneitate, N. M. Gorceakov a lucrat mult şi cu stăruinţă la piesele dramaturgilor sovietici. Pentru punerea în scenă a spectacolului *Ofiţerul din flotă* de A. Kron a fost distins cu Premiul Stalin de gradul doi. Timp de mai mulţi ani N. M. Gorceakov a fost conducătorul artistic al Teatrului de Satiră unde a pus în scenă spectacolul *Copilul altuia* şi *Domnul de Pourceaugnac.*

Concomitent cu munca sa de regizor N. M. Gorceakov a desfăşurat o activitate însemnată pe tărîmul ştiinţific pedagogic, timp de aproape un sfert de veac, la Institutul de Artă Teatrală „A. V. Lunacearski", pentru pregătirea cadrelor de regizori. A fost numit profesor şi i s-a conferit titlul de doctor în ştiinţele artelor. Printre numeroasele cărţi şi manuale scrise de N. M. Gorceakov, trebuie reţinută îndeosebi cartea „Lecţiile de regie ale lui C. S. Stanislavski", distinsă cu Premiul Stalin de gradul trei şi tipărită pînă acum în cîteva ediţii.

Statul sovietic a acordat o înaltă apreciere meritelor lui N. M. Gorceakov, conferindu-i ordinele „Drapelul Roşu al Muncii" şi „Medalia de onoare".

[Din Sovietskaia kultura" nr. 105 (819) din 2 septembrie 1958]

EVENIMENTE TEATRALE ÎN U.R.S.S.

● Viața teatrală din Uniunea Sovietică a cunoscut și în sezonul de vară de curînd încheiat, evenimente însemnate : tradiționalul festival al „Nopților albe" la Leningrad, în pragul vacanței teatrale, cinstirea unor remarcabili artiști cu laurii premiului „Lenin" pe 1958, la care se adaugă procesul temeinic de pregătire a noii stagiuni și a Consfătuirii unionale a oamenilor de teatru, din luna octombrie.

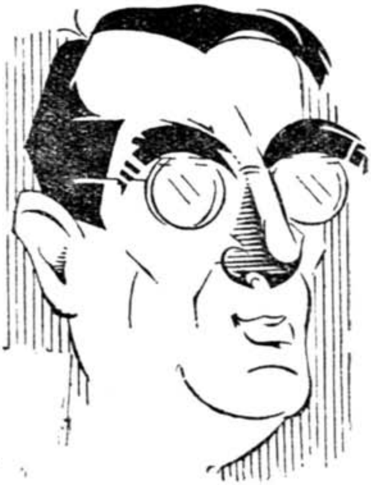
Peisajul festivalului „Nopțile albe" a cuprins la loc de frunte o seamă de spectacole reprezentative ale teatrelor Orașului de pe Neva, realizate în ultima stagiune. A impus numărul lor (27), dar mai ales diversitatea stilurilor și a căilor creatoare care și-au găsit întruchiparea scenică. Lozinca festivalului : „o legătură mai strînsă a artei și literaturii cu viața poporului" a prilejuit o demonstrație puternică a artei teatrale realist-socialiste, în permanentă dezvoltare. Au trezit un deosebit interes spectacolele *Jucătorii* (Teatrul Academic „A. S. Pușkin") și *Idiotul* (Teatrul Mare de Dramă „M. Gorki"), care au pus în valoare tragismul profund al acestor opere dostoievskiene. Teatrul Comsomolului a prezentat piesa lui Eduardo de Filippo *Nimeni (De Pretore Vicenzo)*. În spectacol, piesa dramaturgului italian a cîștigat o rezonanță socială mai adîncă. Teatrul Mare de Dramă a interpretat cu originalitate piesa lui Rozov : *În căutarea bucuriei*. Personajele, rămășițe ale micii burghezii, apar în spectacol corecte, culte și chiar simpatice pînă la un punct. Pînă cînd, în contact cu familia Savinilor, cu forța morală a acestora, devin vizibile sărăcia lor sufletească și mercantilismul cel mai pronunțat.

Un spectacol interesant a oferit regizorul și pictorul scenograf N. Akimov cu piesa *Diplomații* a dramaturgului slovac P. Karvaș, în care este ridiculizată și satirizată politica colonialistă a Angliei. S-au mai bucurat de succes spectacolele *În numele revoluției*, *Cuibul de piatră*, *De ce zîmbeau stelele* și altele.

Critica sovietică a subliniat că trăsătura principală a acestor manifestări este căutarea noilor forme de expresie care se face în numele conținutului de idei al operei dramatice, avînd drept rezultat spectacole cu o tematică bogată, profunde și expresive.

● Cîteva date despre laureații premiilor „Lenin" pe anul 1958, din rîndul oamenilor de teatru : regizorul G. A. Tovstonogov și actorul I. V. Tolubeev.

G. Alexandrovici Tovstonogov și-a început activitatea teatrală în anul 1931 la Teatrul Tînărului Spectator din Tbilisi, ca actor și asistent de regie. În anul 1933 a început să urmeze cursurile Facultății de regie a Institutului de Teatru din Moscova, pe care a absolvit-o în anul 1938. În următorii opt ani a fost regizor la Teatrul „Griboiedov" din Tbilisi și totodată profesor la o clasă de actorie și regie la Institutul de Teatru „Rustaveli". Timp de trei ani a lucrat apoi la teatrele din Moscova. Începînd din anul 1949, el activează ca regizor la Leningrad.



G. V. Tovstonogov

Regizor talentat și matur, Tovstonogov a realizat multe spectacole emoționante, pătrunse de simțul adînc al noului. Creația lui se evidențiază prin îndrăzneala fundată pe o înțelegere adîncă a specificului fiecărei opere dramatice.

Printre cele mai de seamă creații ale lui Tovstonogov — astăzi artist al poporului din U.R.S.S. — se numără *Învingătorii*, *Așa s-a călit oțelul*, *Undeva în Siberia*, *Sfîrșitul escadrei*, *Furtuna*, *Oameni noi*, *Prima primăvară*, *Tragedia optimistă*, *Umiliți și obidiți* etc.

Iurii Tolubeev în rolul Căpetenia anarhiștilor din „Tragedia optimistă“ de Vs. Vișnevski

Iurii Vladimirovici Tolubeev și-a început cariera artistică la Leningrad. Elev al unui credincios continuator al școlii realiste ruse de teatru, S. Vivien, Tolubeev a atras atenția încă de la debutul său ca actor. El s-a afirmat pe deplin în spectacolele Teatrului Academic „A. S. Pușkin“, unde joacă începînd din anul 1942.

Sfera talentului lui Tolubeev este foarte largă. Cu aceeași naturalețe el stăpînește ironia sarcastică și zîmbetul trist, umorul cald și batjocura ucigătoare. La baza tuturor creațiilor sale stau simplitatea clasică a formei și claritatea organică a ideilor.

Printre creațiile sale mai de seamă se numără: Primarul din *Revizorul*, Terentie din *Viața în floare*, Generalul Panteleev din *Învingătorii*, Bubnov din *Azilul de noapte* și, ultima sa mare creație, Căpetenia anarhiștilor din *Tragedia optimistă*.

● Așa cum am amintit, la începutul lunii octombrie, Ministerul Culturii al U.R.S.S. împreună cu Comitetul Central al Sindicatului Artiștilor și Asociația Oamenilor de Teatru (V.T.O.) organizează conferința unională a lucrătorilor din teatre.

La Moscova comitetul care s-a format a studiat amănunțit problemele vieții teatrale și a pregătit materialele necesare pentru consfătuire. În comitet au intrat oameni de teatru de mare prestigiu. În afară de ședințele plenare, lucrările consfătuirii se vor desfășura și în secții speciale, în care se vor discuta separat probleme de regie și măiestrie actoricească, dramaturgie, scenografie, teatrologie și critică. Secțiile sînt conduse de specialiști competenți.

În vederea îmbogățirii conținutului consfătuirii, s-a recomandat teatrelor ca în colectivele artistice să se discute în prealabil problemele actuale ale dezvoltării artei dramatice sovietice. Ziarele și revistele sovietice discută pe larg aceste probleme, publicînd numeroase articole ale artiștilor, teoreticienilor și activiștilor pe tărîmul teatrului din U.R.S.S.

Într-un articol redacțional al revistei „Sovetskaia Kultura“, din 10 iulie a.c., se arată, printre altele, că „scopul conferinței este de a analiza de pe pozițiile înaltelor cerințe ale Partidului Comunist și ale poporului față de arta teatrală, situația actuală a teatrului sovietic și dezvoltarea sa în viitor“. Pregătirea conferinței — se spune mai departe în articol — „trebuie să se desfășoare sub semnul luptei pentru tematica actuală, pentru problematica zilei de azi“.

Din materialele publicate pînă în prezent de „Sovetskaia Kultura“ se desprind o serie de probleme de cea mai mare importanță. În centrul atenției stă dramaturgia sovietică contemporană, care este supusă unei analize concrete. Într-un articol amplu, regizorul I. Zavadski, abordînd problema teatrului contemporan, arată că „învingerea greutăților în crearea operelor dramatice actuale este posibilă numai printr-o strînsă colaborare între teatru și dramaturg.

Teatrul contemporan care-şi pune drept sarcină crearea de spectacole actuale sovietice trebuie să devină un adevărat laborator de creaţie".

Participanţii la dezbaterile pregătitoare, care au avut loc pînă acum, şi-au spus cuvîntul asupra artei regizorale, discutînd rezolvările cele mai noi în regie, subliniind însemnătatea însuşirii moştenirii lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Vahtangov şi a altor oameni de teatru valoroşi, ca şi necesitatea de a se ridica calificarea tinerilor regizori în teatre.

Alte materiale din presa sovietică s-au ocupat pe larg de cele mai importante probleme care privesc noua stagiune. În legătură cu aceasta, tov. Mihailov, ministrul Culturii al U.R.S.S., a publicat în „Literaturnaia Gazeta" un articol în care, trecînd în revistă rezultatele stagiunii trecute, a trasat sarcinile principale care stau în faţa oamenilor de teatru sovietici. El a scris, printre altele:

„...Trebuie luptat consecvent şi hotărît împotriva şablonului. La viitoarele şedinţe ale consiliilor artistice ale teatrelor, presupunem că se va da o atenţie deosebită problemei expresivităţii spectacolului, a mijloacelor de creaţie."

În stagiunea trecută, teatrul sovietic a obţinut succese deosebite în ceea ce priveşte schimbul de spectacole între oraşe şi republici, în organizarea unor festivaluri teatrale deosebit de însemnate pentru legătura teatrului cu masele largi de spectatori. În stagiunea actuală, aceste acţiuni se vor lărgi mult mai mult.

Unele teatre din U.R.S.S. au luat iniţiativa întocmirii planurilor de repertoriu de perspectivă pe doi-trei ani. În aceste planuri se prevede realizarea unor piese cu teme contemporane şi, în acelaşi timp, dramatizarea unora din cele mai bune opere ale literaturii sovietice, montarea pieselor clasice naţionale şi străine, montarea pieselor din ţările de democraţie populară, precum şi a operelor dramatice progresiste din ţările capitaliste. Tov. Mihailov a arătat că această iniţiativă trebuie sprijinită prin toate mijloacele. Socotim că şi teatrele noastre ar trebui să mediteze la posibilitatea aplicării acestei metode, care dă muncii de pregătire a repertoriului temeinicie, adîncime şi perspectivă.

SEMINAR CU TINERI LA O ANIVERSARE

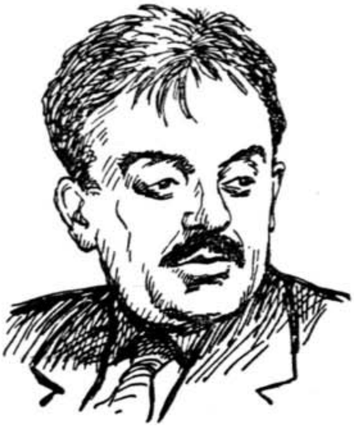
Se împlinesc 25 de ani de cînd a luat naştere, în mica sală Mozarteum din Praga, originalul şi, pe atunci, îndrăzneţul teatru D-34[1] a lui E. F. Burian, puternică şi multilaterală personalitate din lumea teatrului ceh, regizorul, actorul, decoratorul şi adeseori autorul şi compozitorul ilustraţiei muzicale a pieselor pe care le înscrie în repertoriul teatrului său. Spunem teatrul „său" pentru că existenţa lui D-34 se confundă cu Burian, după cum existenţa lui Burian însuşi nu şi-a găsit niciodată în altă parte o mai deplină afirmare, o mai entuziastă manifestare, decît pe scena şi între culisele lui.

E drept, D-34 a luat naştere din iniţiativa şi cu sprijinul unui grup de mari entuziaşti, dar cel mai entuziast dintre ei, personalitatea cea mai originală, spiritul cel mai neobosit în căutarea formelor de expresie celor mai potrivite pentru un teatru care *„slujeşte dar nu slugăreşte"*, a fost Emil Frantisek Burian, vrăjmaş neîmpăcat al marasmului societăţii burgheze, duşman al convenţionalismelor de tot soiul, inamicul public nr. 1, dacă vreţi, al platitudinii şi al schematismului, al compromisului şi al fraudei sufleteşti caracteristice burgheziei. Nu degeaba unul din cele cîteva volume în care şi-a adunat gîndurile despre teatru, poartă titlul *Măturaţi scena* (măturaţi-o de ipocrizie şi de minciună, de nechemaţi şi de impostori, de falsuri şi de convenţionalisme burgheze), specific stilului şi concepţiilor sale.

Cu alte cuvinte, alăturîndu-se unor comunişti ca J. Honzl, Antonin Kurs, Voskovec şi Werich, cei ce alcătuiau pe atunci grupul progresist al teatrului ceh, Burian şi-a îndreptat toate săgeţile teatrului său împotriva burgheziei şi a artei burgheze în general, şi a scenei burgheze în particular. Căutător neobosit pentru atingerea scopului său, Burian îşi alegea mijloacele cele mai felurite şi cele mai îndrăzneţe. Refuzînd să se lase încorsetat de textele dramatice propriu-zise, era de părere că şi lucrările de proză sau de poezie lirică pot fi aduse pe scenă. În consecinţă, dramatizările au ocupat şi ocupă un loc important în activitatea lui. Înainte de război, de pildă, a pus în scenă poezia *Mai* a clasicului ceh Karel Hynek Macha, a folosit variate elemente de folclor pentru a înjgheba şi a monta o suită dramatică antirăzboinică intitulată *Războiul*, a repetat experienţa, punînd în scenă, tot pe bază folclorică, o suită de momente de dragoste etc. Ceea ce nu înseamnă că şi-a întemeiat sau că şi-ar întemeia repertoriul pe montări cu caracter de improvizaţie. Burian, în ciuda aparenţelor, nu improvizează. „Improvizaţia“ lui are valoarea mult mai înaltă a experimentului, a căutării, a unei noi arme împotriva a ceea ce consideră el că este păcatul suprem al epocii sale: spiritul burghez şi toate tumorile pe care le generează. De altfel, pe scena lui D-34 a fost montat şi Shakespeare şi Beaumarchais şi clasicul ceh Klicpera. Dar, şi acestea înseamnă în concepţia lui Burian experiment, şi-a dramatizat singur, aşa cum a crezut că e mai bine şi mai corespunzător intenţiilor lui, *Bărbierul din Sevilla*; după cum tot căutare înseamnă montarea lui *Ullenspiegel* sau a *Romanului de cinci parale* al lui Brecht, jucate cu succes şi înainte de război şi acum.

---

[1] „Teatrul din 34". Prescurtare din D = Divaldo, teatru în limba cehă, şi 34 = 1934, anul în care a luat fiinţă.



E. F. Burian

Burian, a cărui viaţă este dintotdeauna mai degrabă un clocot (conducînd după război două teatre, la Praga şi Brno, călătorea zilnic cu avionul de la unul la altul), a clocotit şi în timpul războiului, şi a continuat să joace, e drept, piese lirice ca *Manon Lescaut* a lui Nezval. Dar cum lirismul şi tendinţa antiburgheză făceau prea evident casă bună pe scena lui D-34, autorităţile hitleriste n-au ezitat să-l aresteze şi să-l trimită în lagăr. Acolo şi-a şi înfiripat, depăşind mizeria fizică şi suferinţa morală, ideile unor piese (*Stavilă între noi* şi *Dragostea cea mai frumoasă*), legate de experienţa lagărului şi a întoarcerii, piese pe care le-a scris şi le-a montat cu succes — în ciuda unor lipsuri generate încă de formalism, dar cu marele merit al autorului de a se fi străduit să se apropie cît mai mult de metoda realismului socialist.

E drept, Burian nu a fost (în special în trecut) şi nu este nici astăzi rupt cu totul de formalism (de la regie pînă la decor). Dar Burian, clocotitor şi veşnic nemulţumit cu sine, ştie să asculte înţelegător de critică, să fie receptiv în mod creator la critică, şi să arate o totală bunăvoinţă de a înălţa teatrul său — repertoriul şi colectivul său de artişti — pe treptele realismului-socialist. În această privinţă, este nespus de interesantă şi de instructivă lunga convorbire pe care E. F. Burian a avut-o cu emeriţi oameni de teatru sovietici, cu prilejul recentului turneu întreprins de D-34, în Uniunea Sovietică.

Confirmînd apartenenţa lui definitivă la arta realist-socialistă, Nikolai Ohlopkov a subliniat rînd pe rînd ardoarea, entuziasmul, înflăcărarea pentru o artă lipsită de compromis, puternica luptă antifascistă pe care le-a susţinut teatrul lui Burian. El amintea însă, în acelaşi timp, că excelentul stil al teatrului său, excelenta stilizare a punerilor în scenă, a decorurilor etc. apropiată mult, de pildă, de stilizările din arta populară indiană sau chineză, pot fi pîndite uneori de pătrunderea elementelor moderniste, de simbolurile abstracţionismului şi decadentismului. Pe de altă parte, Nikolai Ohlopkov nu şi-a ascuns părerea că dacă lupta teatrului lui Burian împotriva gîndirii burgheze este minunată (lucru pentru care, îi spunea, „ar trebui să fiţi decorat“), tematica repertoriilor lui ar trebui să se orienteze mai des, într-o ţară ca Cehoslovacia, în care există atîta bucurie de viaţă, spre ceea ce este optimist, pozitiv, sănătos şi creator în adevăratul înţeles al cuvîntului.

Între Burian şi Ohlopkov s-a înnodat o strînsă prietenie. Presa şi oamenii de teatru sovietici au fost unanim de acord în a califica turneul lui D-34 la Moscova drept o demonstraţie de artă bogată şi originală, prezentînd o perfectă unitate, subordonată forţei de gîndire a regizorului, în toate variatele ei manifestări. Dar pentru eminentul om de teatru cehoslovac, aşa cum el însuşi a declarat-o, turneul lui D-34 în U.R.S.S. înseamnă nu numai un mare succes, ci şi, realmente, o cotitură, începutul unui drum nou, drumul spre identificarea scenei sale cu sarcinile ce stau astăzi în faţa teatrului socialist.

Nu poate exista o mai mare, o mai convingătoare mărturie de tinereţe, decît voinţa de a-ţi purta cu forţe proaspete, teatrul, pe care l-ai condus un sfert de veac, din căutare în căutare, spre culmile cele mai înalte ale adevăratei arte. Şi pentru că este vorba de tinereţe, nu poate fi trecut cu vederea faptul că Burian a promovat dintotdeauna mai întîi tinereţea. Maria Buresova, marea actriţă de azi a Teatrului Naţional din Praga, este creaţia lui ca şi Fantisek Vnoucek, care joacă şi acum pe scena lui D-34, sau Frantisek Stepanek, cunoscut regizor al Teatrului Armatei din capitala cehoslovacă.

Burian se îndeletniceşte şi cu depistarea tinerilor dramaturgi. Topl, care şi-a scris prima piesă la 17 ani, este descoperirea lui, şi tot el l-a jucat pentru prima dată (în anul 1948) pe muncitorul Vasek Kana, autorul piesei *Echipa şlefuitorului Karahan*. De aceea organizarea la sfîrşitul lui august a.c. la Karlovy Vary, a unui seminar pentru tinerii oameni de teatru din Cehoslovacia şi de peste hotare, cu prilejul festivalului închinat celei de a 25-a aniversări a teatrului său, se înscrie pe linia preocupărilor dintotdeauna ale lui E. F. Burian.

Jean Grosu

A DOUA STAGIUNE A TEATRULUI NAŢIUNILOR

Teatrul Naţiunilor şi-a încheiat anul acesta cea de a doua stagiune a sa.

Două concluzii prealabile se impun: în primul rînd, că această stagiune s-a bucurat de o uriaşă popularitate şi de un succes financiar cu totul remarcabil. În al doilea rînd, că spectacolele prezentate de diferitele ţări ale lumii au dovedit că schimburile culturale îmbunătăţesc relaţiile internaţionale, reduc neînţelegerile dintre un popor şi altul şi contribuie nu numai la progresul artei teatrale ci şi la al artei convieţuirii paşnice.

În ce priveşte aspectul strict artistic, cel dintîi lucru care îl izbeşte pe spectatorul Teatrului Naţiunilor, este felul spontan pe care publicul îl manifestă în aprecierea şi aplaudarea unor spectacole teatrale jucate într-o limbă pe care nu o înţelege. Ca urmare, festivalurile au început să aibă, ce-i drept, tendinţa de a deveni mai degrabă „festivaluri de misanscenă" decît ale replicii rostite, ceea ce nu înseamnă însă că verbul a fost neglijat pe scenă.

Într-adevăr, unul din aspectele izbitoare ale tuturor acestor festivaluri a fost popularitatea mereu crescîndă a operelor lui Brecht. Piesele lui nu au fost prezentate numai de teatrul său din Berlinul de Est „Berliner Ensemble" pe care l-a condus pînă la moartea sa, survenită în 1956. Lucrările sale au fost puse în scenă, cu foarte mult succes şi de către Bochum Schauspielhaus din Germania occidentală şi de către Teatrul de Cameră din Tel-Aviv, Israel. În 1958, vizitatorii Teatrului Naţiunilor au putut să aprecieze remarcabila operă a lui Paul Dessau, intitulată *Osîndirea lui Lukullus*, al cărei libret a fost scris de către Brecht. Ca şi „piesele didactice" ale lui Brecht, *Lukullus* este o lucrare teatrală didactică cu muzică; ea propovăduieşte ideea că războiul este criminal; generalul roman, descris în mod fals de istoriografi ca un mare binefăcător, este pus în adevărata lui lumină, de mare duşman al idealului umanitar. După funeralii, Lukullus este adus în faţa unui tribunal divin, unde fostele sale victime depun mărturie împotriva lui. Muzica este modernă. Paul Dessau a scris „partitura" pentru o orchestră compusă în cea mai mare parte din instrumente de percuţie, astfel încît lucrarea este străbătută de la un capăt la altul de o puternică tendinţă ritmică. Morala este pusă în evidenţă şi subliniată de un „narator" care la Paris a fost interpretat de un francez, în limba franceză. Prezentat de ansamblul Operei din Leipzig,

Helmut Eyle (Ţăranul), Georg Wegener (Cel ce poartă vişinul), Ferdinand Bürgmann (Lukullus) în „Osîndirea lui Lukullus“ de Brecht şi Dessau (Opera din Leipzig)

cu concursul celebrei orchestre Gewandhaus, spectacolul a coincis cu criza politică din Franţa, iar morala operei, aşa cum era ea înfăţişată pe scenă, a dobîndit o actualitate pe care autorii cu greu ar fi putut s-o prevadă.

Spectacolele *Mutter Courage*, *Cercul de cretă caucazian* şi *Viaţa lui Galileu*, prezentate în anii trecuţi de către Berliner Ensemble, împreună cu celelalte spectacole ale altor teatre au avut drept rezultat o remarcabilă creştere a frecvenţei pieselor lui Brecht în întreaga lume, în special în Germania occidentală, unde mesajul lor antimilitarist a stîrnit un puternic ecou. *

În afara pieselor lui Brecht, se mai manifestă şi o tendinţă tot mai accentuată către montările în stil brechtian. Spectacolele prezentate de micul teatru muncitoresc din Londra „Theatre Workshop“, sînt în mare măsură tributare acestui stil.

Arhitectul şi dramaturgul elveţian Max Frisch este discipolul tipic al lui Brecht, folosind tehnica lui şi împărtăşind ca şi el filozofia marxistă. În ultima lui piesă într-un act *Domnul Biedermann şi Incendiatorii* prezentată de „Schauspielhaus“ din Zürich, autorul foloseşte simbolul şi parabola pentru a avertiza omenirea de primejdia pe care o reprezintă cei ce se joacă cu „focul“. Piesa a fost excelent jucată şi bine primită. Cea de a doua piesă *(Cumplita furie a lui Philipp Hotz)*, pusă în scenă cu mult umor de către dr. Oskar Wälterlin, este o critică indirectă la adresa elveţienilor care se consideră democraţi dar refuză să acorde dreptul de vot femeilor din ţara lor. Un actor german, Boy Gobert, susţine rolurile principale în ambele piese, dovedind mult talent şi o vastă gamă de posibilităţi. Ambele piese sînt pătrunse de mesaj şi o vervă nestăvilită.

---

* Sînt surprins să constat că directorii de teatre din Romînia sînt atît de timizi, încît pînă în clipa cînd scriu aceste rînduri, nu s-a făcut decît o singură încercare de a prezenta o piesă de Brecht, şi anume la Iaşi.

Acelaşi lucru se poate spune despre nemuritoarea satiră a lui Gogol *Revizorul*, în transcripţia pentru operă a compozitorului german Werner Egk. *Revizorul*, pusă în scenă iniţial la „Staatsoper" din Berlinul de est şi la Dresda, a fost realizat de astă dată de către dr. Günther Rennert de la Württembergische Staatstheater, cu ansamblul operei din Stuttgart. Muzica parodiază mai multe stiluri şi subliniază în mod strălucit satira textului. În fruntea unei distribuţii competente se situează Gerhard Stolze, care, în rolul lui Hlestakov, a obţinut acelaşi succes pe care l-a înregistrat mai de mult la Staatsoper din Berlinul de est.

Republica Populară Polonă a trimis anul acesta, pentru a patra oară din 1954 pînă acum, un ansamblu al „Teatrului Popular din Nowa Huta", noul oraş al oţelului din apropiere de Cracovia. Înfiinţat în 1955, acest teatru, condus de Krystyna Skuszanka, a devenit unul dintre cele mai populare teatre din Polonia. Conducătoarea lui, elevă a renumitului Leon Schiller, a pornit de la premisa că majoritatea spectatorilor teatrului ei, o constituie foşti ţărani care nu au călcat vreodată într-un teatru. Şi s-a străduit să creeze un teatru care să păstreze cît mai multe din trăsăturile artei populare: ceva între marionetele din timpurile străvechi şi motivele stilizate ale artei decorative populare. La Paris teatrul a prezentat două piese: *Jakobovsky şi colonelul* de Franz Werfel şi *Prinţesa Turandot* de Gozzi.

Tratarea stilizată a fost evidentă şi la *Old Vic* din Londra, cu cele două spectacole *Hamlet* şi *Henry VIII*, dramă istorică puţin cunoscută şi rar prezentată, care înfăţişează lupta dintre acest rege englez şi Papă, piesă care a prezentat pentru prima oară publicului parizian pe Sir John Gielgud, unul din marii interpreţi shakespeareeni englezi, în rolul Cardinalului Wolsey. Spectacolul cu *Hamlet* (interpretat de un frumos tînăr, John Neville) a fost interesant deoarece a folosit metoda, obişnuită la ora actuală, de a monta o dramă pe o scenă aproape goală, cu elemente scenice reduse la minimum (fapt care permite cuvintelor să evoce întreaga poveste) şi deoarece scenograful a îmbrăcat personajele în costumele şi uniformele unei curţi din Europa centrală, de pe la mijlocul secolului al XIX-lea (fapt care face ca semnificaţia politică a piesei să fie mult mai actuală).

★

Gerhard Stolze (Hlestakov) şi Frederike Sailer (Maria) în opera „Revizorul" de Werner Egk, după celebra comedie a lui Gogol

Alte două, ţări, Italia şi Suedia au prezentat piese care pun în evidenţă, una talentul regizoral (Luchiano Visconti) la italieni şi pe al dramaturgului (Strindberg) la suedezi. Visconti, unul dintre cei mai buni directori de scenă din Europa la ora actuală, şi-a conceput singur şi decorurile pentru piesa *Impresarul din Smirna* de Goldoni, combinînd neorealismul cu poezia şi baladele muzicale, cîntate ca „ritornelli" între scene, pentru a sublinia semnificaţia socială a comediei. Suedezii s-au dovedit a fi maeştri ai artei interpretative (aceasta a fost a treia lor vizită la Paris), iar spectacolul lor cu *Raţa sălbatică* de Ibsen a fost anul acesta tot atît de emoţionant ca şi *Unchiul Vanea* de Cehov, prezentat de ei cu doi ani în urmă.

Cîteva cuvinte despre restul spectacolelor dramatice: în primul rînd despre Greci. Teatrul Naţional din Atena a prezentat trei tragedii şi o comedie în care s-a încercat să se imprime corului o majestate formală, afectată, spectacolele rămînînd în amintirea publicului, în special datorită interpretării excepţional de mişcătoare a Annei Synodinu, în rolul Ifigeniei. În al doilea rînd, ansamblul canadian din Montreal care a prezentat, la cîţiva paşi de sediul „Comediei Franceze", piesa *Bolnavul închipuit*, de Molière cu mult spirit şi talent. În al treilea rînd şi foarte remarcabil, cel mai tînăr teatru dintre toate cele venite la Paris, teatrul din Rabat, Maroc, s-a bucurat de acelaşi succes ca şi în 1956, prin adaptarea în arabă a aceleiaşi piese de Molière, în care buna dispoziţie şi entuziasmul au compensat tinereţea actorilor şi lipsa lor de experienţă.

În sfîrşit, ultimele şi cele mai puţin realizate spectacole au fost cele prezentate de două ansambluri de limbă spaniolă; unul din Madrid (piesa *La Celestina* localizată în nemuritorul secol al XV-lea, de către Rojas) şi altul din Buenos Aires cu două piese (ambele lamentabil interpretate de către actori total lipsiţi de talent). Aceasta este o greşală pe care Teatrul Naţiunilor ar trebui să o evite cu orice preţ.

Ar trebui să închei această relatare cu cîteva scurte aprecieri privind şi celelalte contribuţii lirice şi coregrafice la Teatrul Naţiunilor. Pe scurt deci, trebuie să menţionez fenomenalul succes al aşa-numitei Opere din Pekin, care a supravieţuit în chip miraculos groaznicului accident de avion de acum doi ani şi a revenit cu o forţă reînnoită şi cu un număr nou de spectacole care fac aproape să ţi se taie respiraţia. Urmează apoi succesul tot atît de mare înregistrat de Glyndebourne Festival Opera din Anglia, care a montat opera *Falstaff* de Verdi în limba italiană precum şi mult uitata operă a lui Rossini *Contele Ory* în limba franceză, ambele realizate în chip strălucit de prof. Carl Ebert, în acelaşi timp director artistic la Glyndebourne şi la Städtische Oper din Berlinul occidental. O altă surpriză plăcută care a reabilitat onoarea artistică a Argentinei, a fost Opera de Cameră din Buenos Aires, care a prezentat opera bufă *Înainte şi înapoi* de Hindemith şi *Pimpione* de Telemann, ambele bine cîntate şi bine puse în scenă. Pentru gusturile specialiştilor, menţionez baletul Kabuki din Tokio (mai puţin ritualist şi esoteric decît acela al teatrului „No" de anul trecut, dar la fel de greu de înţeles, datorită necunoaşterii convenţiilor scenice), cît şi un alt ansamblu din Asia, Baletul Ceylon. Desigur, în ceea ce priveşte baletul clasic, ansamblul London Festival Ballet, a repurtat succesul obişnuit, avînd-o pe Markova în rolul Gisellei, el a prezentat şi o nouă lucrare de un compozitor englez, bazată pe o baladă americană a Barbarei Allen.

Înfiinţarea celor două asociaţii Internaţionale: Critica de Teatru şi Tehnicienii de Teatru, a fost urmată de crearea unui Club al Prietenilor Teatrului Naţiunilor, care numără în prezent peste 6 000 de membri. Anul viitor, A. M. Julien va convoca un congres al conservatoarelor de teatru, în cadrul căruia delegaţii vor compara metodele de interpretare şi vor da reprezentaţii din activitatea lor. Este o importantă iniţiativă pedagogică. Ea ar trebui sprijinită de toate statele şi ea confirmă faptul că directorii Teatrului Naţiunilor luptă să dovedească prin instituţia pe care o conduc, că aceasta este un instrument menit să ducă la apropierea cît mai strînsă a popoarelor care, deşi de culturi diferite, găsesc în teatru un limbaj comun.

Ossia Trilling

I. P. 2, c. 3156

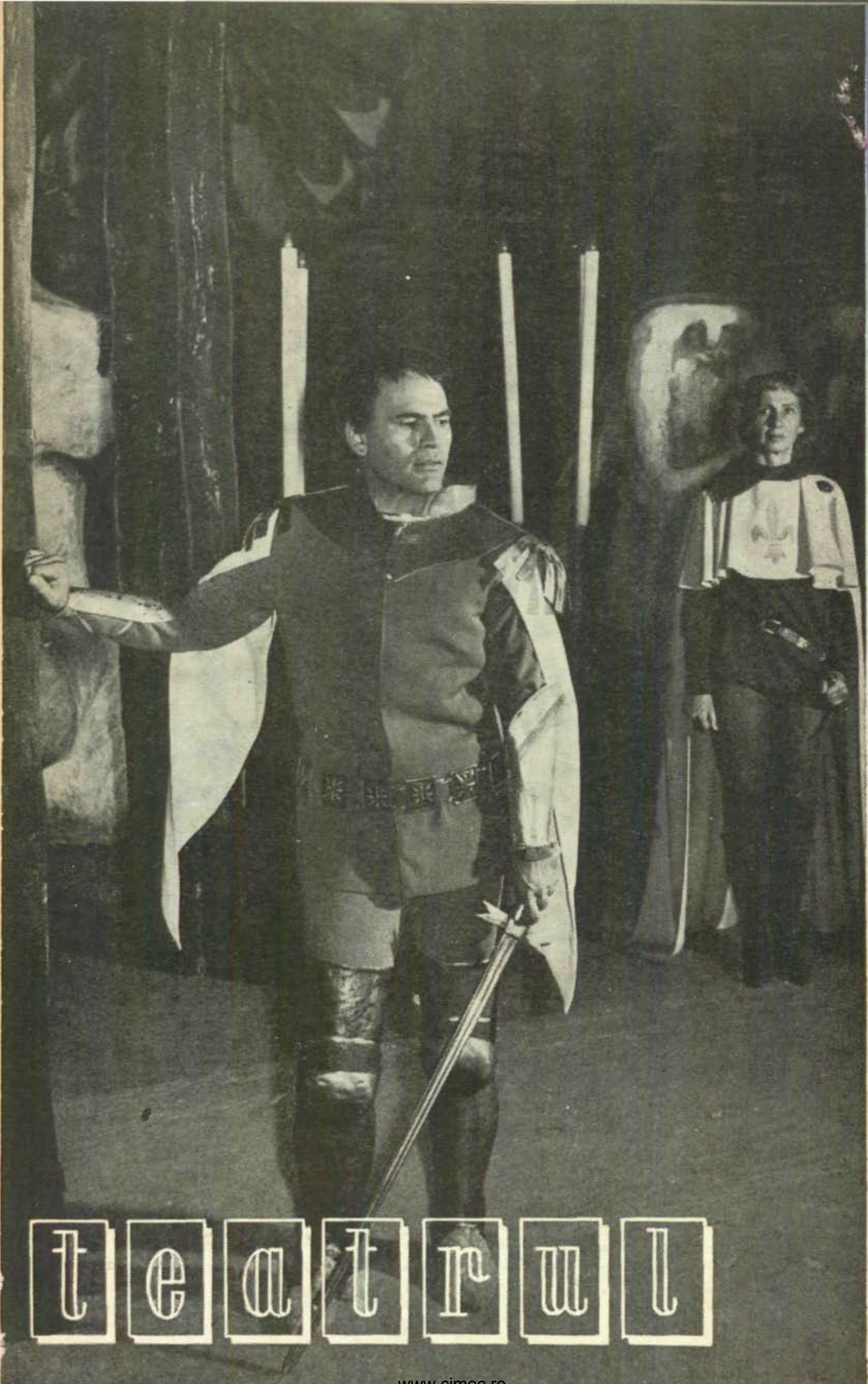
Coperta I: Jules Cazaban (Teribilov) în Baia *de Vl. Maiakovski; coperta IV: Liviu Ciulei (Dunois) și Clody Bertola (Ioana) în* Sfînta Ioana *de Bernard Shaw.*

Coperta: I. Molnar; Foto: M. Ferester

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 - București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an



teatrul

Lei 5